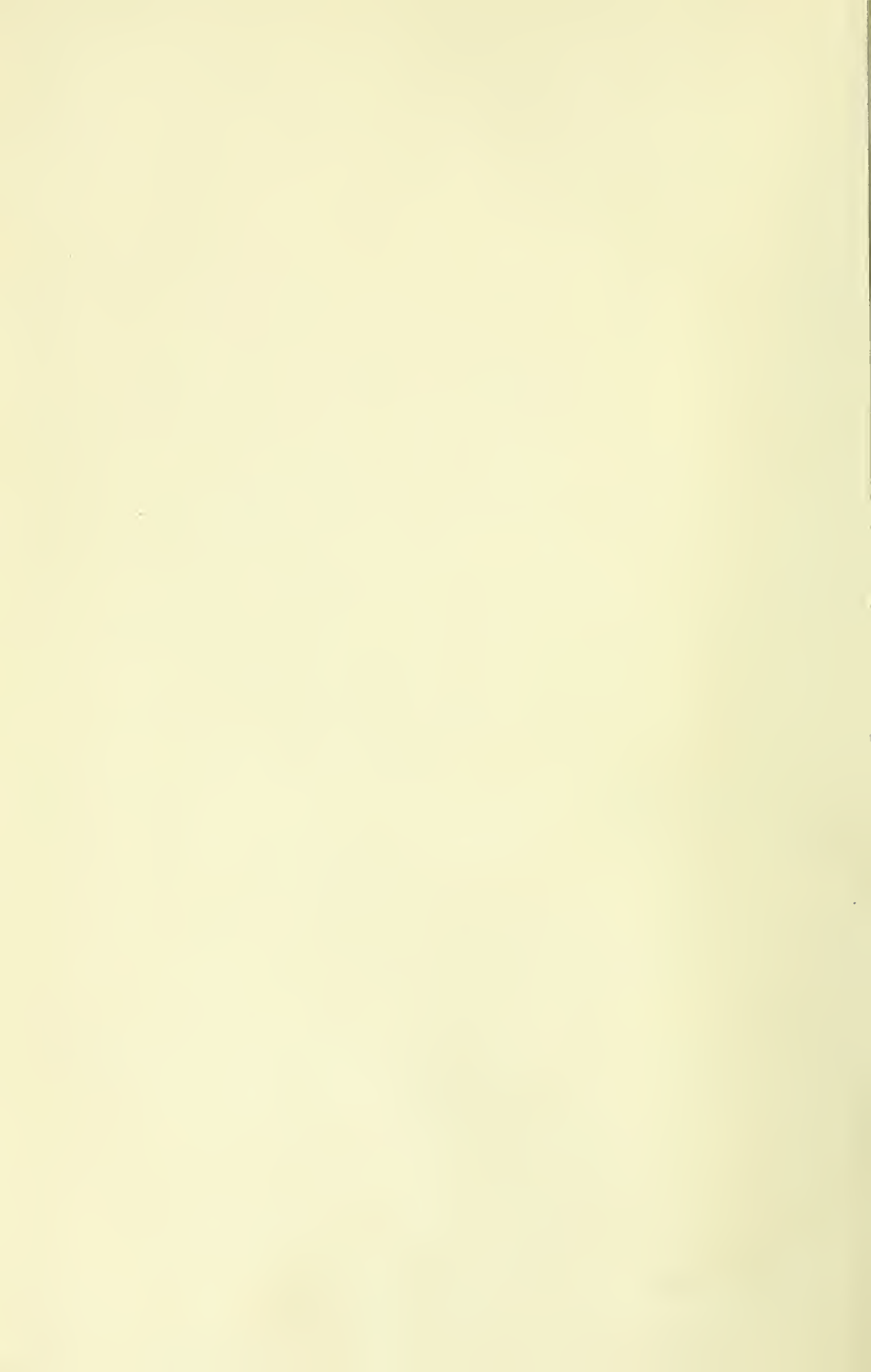








MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XLII. -43

ÜBER THOMAS HEYWOODS THE LIFE AND DEATH OF HECTOR, EINE NEUBEARBEITUNG VON LYDGATES TROY BOOK.

LEIPZIG.

A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).

1909

ÜBER THOMAS HEYWOODS

THE LIFE AND DEATH OF HECTOR,

EINE NEUBEARBEITUNG VON LYDGATES TROY BOOK.

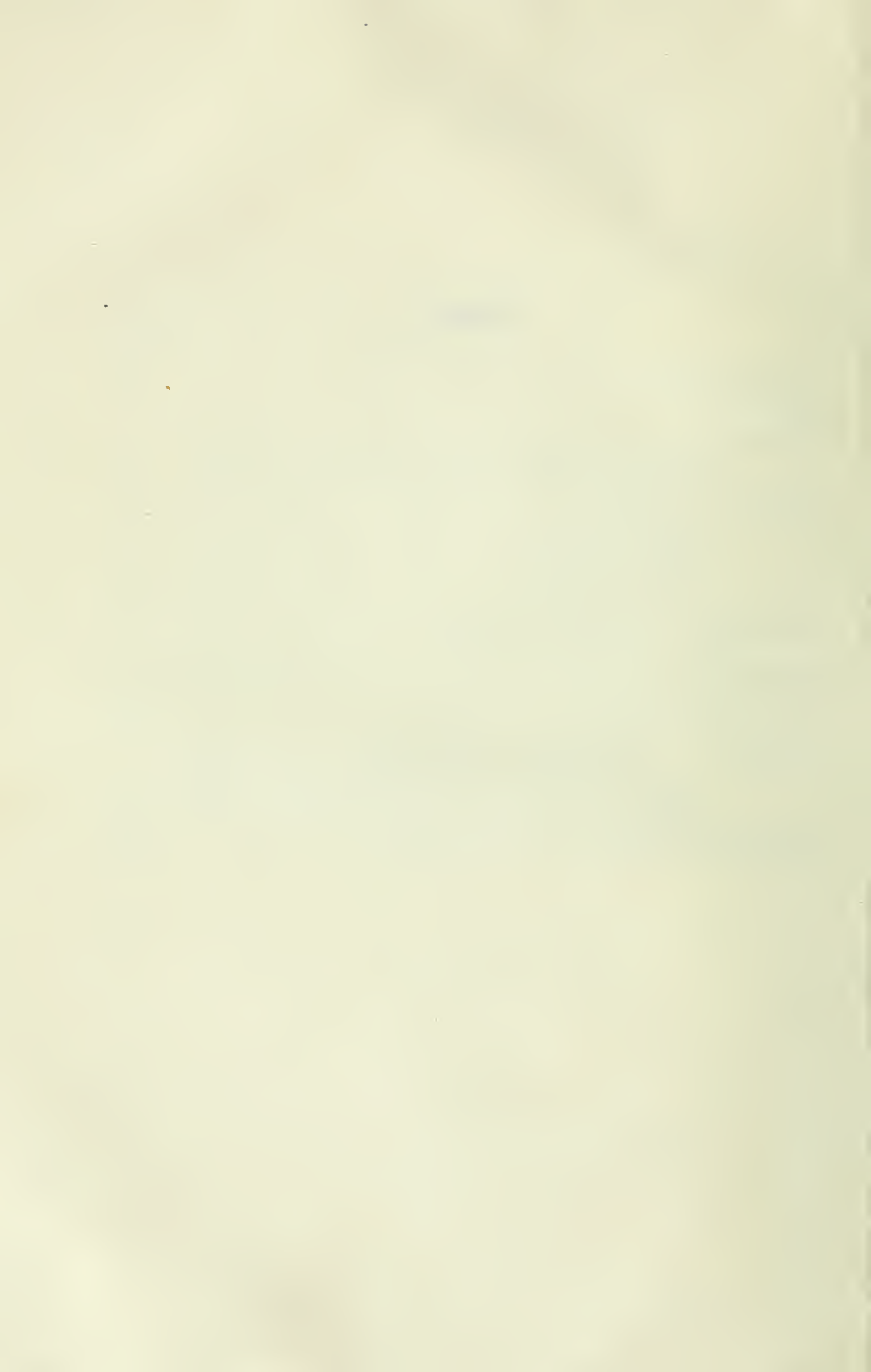
VON

DR. FRANZ ALBERT,
ASSISTENT AN DER KGL. HOF- UND STAATSBIBLIOTHEK
MÜNCHEN.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1909.



Inhalt.



Verzeichnis der hauptsächlich benützten Literatur[1].

Abbott, E. A., A Shakespearian Grammar. London 1888.

Barth, Rob., Guido de Columna. (Diss.) Leipz. 1877.

Bartlett, J., A Concordance . . . . to . . . Shakespeare. Ld. 1894.

Bartsch, K., Albrecht von Halberstadt und Ovid im Mittelalter. (Biblioth. d. ges. deutsch. Nationallitteratur, Bd. XXXVIII.) Quedlinb. 1861.

Benoît de Sainte-More et le Roman de Troie, . . . par A. Joly. (Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie, Vol. XXVII, S. 51—902.) Par. 1871.

Bergen, Henry, Description and Genealogy of the Manuscripts and Prints of Lydgate's Troy Book. (Diss.) Bungay 1906.

Brandes, Herm., Die mittelalterliche Destruction of Troy und ihre Quelle. (Englische Studien, Bd. VIII, S. 398—410.) Heilbr. 1885.

ten **Brink**, Bernh., Chaucer. Studien. 1. Theil. Münster 1870.

—, Geschichte der Engl. Litteratur. Hsg. v. A. Brandl. I. Bd. 2. Aufl. Strassb. 1899. II. Bd. [1. Aufl.]. Berlin 1893.

—, Chaucers Sprache und Verskunst. 2. Aufl. Leipz. 1899.

Century Dictionary, The. Ed. by W. D. Whitney. Voll. I—VI. Lond. 1889—91.

Chapman, G., Works, A New Edition. Vol. III: Homer's Iliad and Odyssey edited . . . . by R. H. Shepherd. Lond. 1892.

Chaucer, G., The Complete Works edited . . . by W. W. Skeat. Voll. I—VII. Oxf. 1894—97.

Cholevius, Karl Leo, Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen. Tle. I. II. Leipz. 1854/56.

Daretis Phrygii De excidio Troiae historia recensuit F. Meister. Lips. 1873.

Deutschbein, M. F. K., Übersicht über die grammat. Abweichungen bei Shakespeare. Thle. I. II. (Jahresb. üb. d. Realschule I. Ordn. zu Zwickau 1880/81 und 1881/82.)

Dictionary of National Biography. Lond. 1885 ff. Darin besonders die Artikel: "Heywood, Thomas" von A. W. Ward und "Lydgate, John" von S. Lee.

[1]) Auf andere gelegentlich zu Rate gezogene Werke ist im Laufe unserer Abhandlung hingewiesen.

Dictys Cretensis ephemeridos belli Troiani Libri VI. Recogn. F. Meister. Lips. 1872.

Dowden, Edward, Shakespeare, a Critical Study of his Mind and Art. Lond. 1875.

Dunger, Herm., Die Sage vom trojan. Kriege in den Bearbeitungen des Mittelalters ... (Progr. d. Vitzthumschen Gymn.). Dresden 1869.

Düringsfeld, Ida von, u. **Reinsberg-Düringsfeld,** Otto Frh. von, Sprichwörter d. german. u. roman. Sprachen. Voll. I. II. Leipz. 1872/75.

Eichinger, Karl, Die Trojasage als Stoffquelle für John Gower's Confessio Amantis. (Diss.) München 1900.

Encyclopædia Britannica, The. 9. Edition. Edinburgh 1875 ff.

Fischer, Rudolf, Zu den Kunstformen des mittelalterlichen Epos (Wiener Beitr. zur Engl. Philologie, Bd. IX.) Wien 1899.

Fleay, Fr. G., A Biographical Chronicle of the English Drama. Voll. I II. Lond. 1891.

Franz, Wilh., Shakespeare-Grammatik. Halle 1898/1900.

Gattinger, E., Die Lyrik Lydgates. (Wiener Beitr. z. engl. Philologie, Bd. IV.) Wien 1896.

"Gest Hystoriale", The, of the Destruction of Troy . . . . edited by G. A. Panton, and D. Donaldson. Parts I. II. (Early English Text Society, Or. Ser., Voll. XXXIX. LVI.) Lond. 1869/74.

Graesse, Joh. Gg. Th., Die grossen Sagenkreise des Mittelalters. Dresden 1886.

Green, John Rich., History of the English People. Voll. I—IV. Lond. 1877—80.

Greif, Wilh., Die mittelalterlichen Bearbeitungen der Trojanersage. (Ausgaben und Abhandlungen aus dem Geb. d. Roman. Philologie, Bd. LXI.) Marburg 1886.

Guido della Colonne, Hystoria Troyana. Colonie .... 1477. (= Hain *5508).

Hamilton, G. L., Gower's Use of the Enlarged Roman de Troie. (Publications of the Modern Language Association of America, Vol. XX No. 1, S. 179—196.) Cambridge, Mass., 1905.

Heeger, G., Über die Trojanersage der Britten. (Diss.) München 1886.

Heise, Wilh., Die Gleichnisse in E. Spenser's Faerie Queene und ihre Vorbilder. (Diss.) Königsee (Thür.) 1902.

Heywood, Thomas, Troia Britannica or Great Britaines Troy. Lond. 1609.

—, Love's Mistress. Lond. 1824.

—, The First and Second Parts of King Edward IV. Histories . . . With an Introduction and Notes, by B. Field. (Shakespeare Society, Vol. XII.) Lond. 1842.

—, A Marriage Triumph. Edited by J. P. Collier. (In: Percy Society, Vol. III.) Lond. 1842.

—, Porta Pietatis, or The Port or Harbour of Piety. (In: Percy Society, Vol. X, Part II.) Lond. 1844.

Heywood, Thomas, The Fair Maid of the Exchange; A Comedy, by Thomas Heywood: and Fortune by Land and Sea; A Tragi-Comedy, by Thomas Heywood and William Rowley. Edited by B. Field. (Shakespeare Society, Vol. XXIX.) Lond. 1846.

—, The Dramatic Works, with a Life of the Poet, and Remarks on His Writings by J. P. Collier. Voll. I. II. Lond. 1850 51.

—, The Dramatic Works now first collected with Illustrative Notes and a Memoir of the Author in six Volumes. Voll. I—VI. Lond. 1874.

—, If You know not Me, you know Nobody; or, The Troubles of Queen Elizabeth. (Enth. in: Blew, Will. John: Queen Mary, Two Old Plays . . . . newly edited. S. 67—140.) Lond. 1876.

—, Pleasant Dialogues and Dramma's . . . . hsg. v. W. Bang. (Materialien z. Kunde d. älteren Engl. Dramas, Bd. III.) Louvain 1903.

Josephus Iscanus, De Bello Trojano, ed. Dresemius. Francf. 1620.

Kempe, Dorothy, A Middle English Tale of Troy. (Engl. Studien, Bd. XIX, S. 1—26.) Heilbr. 1901.

Kennerknecht, D., Zur Argonautensage. (Progr., K. Studienanst. Bamberg.) Bamb. 1888.

Koch, Max, Shakespeare. Stuttgart [1866].

Koeppel, Emil, Lydgate's Story of Thebes. (Diss.) Mchn. 1884.

—, Laurents de Premierfait und John Lydgates Bearbeitungen von Boccaccios De Casibus Virorum Illustrium. (Habilitationsschrift.) Mchn. 1885.

—, Studien über Shakespeare's Wirkung auf Zeitgenössische Dramatiker. (Materialien z. Kunde d. älteren Engl. Dramas, Bd. IX.) Louvain 1905. Darin S. 11—29: II. Thomas Heywood.

Koerting, Gustav, Dictys und Dares. Halle 1874.

—, Enzyklopädie und Methodologie der englischen Philologie. Heilbr 1888.

Krausser, E., The Complaint of the Black Knight. (Anglia, Bd. XIX. S. 211—290.) Halle 1897.

Lefèvre, Raoul, The Recuyell of the Historyes of Troye . . . ., translated by W. Caxton. Ed. O. Sommer. Lond. 1894.

Lydgate, John, The Avncient Historie . . . . of the warres betwixte the Grecians and the Troyans . . . . translated . . . . by John Lydgate Moncke of Burye. And newly imprinted. An. 1555.

—, Temple of Glas. Edited . . . by J. Schick. (Early English Text Society, E. S., Vol. LX.) Lond. 1891.

—, and Burgh's Secrees of Philisoffres . . . . . Edited by Rob. Steele. (E. E. T. S., E. S., Vol. LXVI.) Ld. 1894.

—, The Pilgrimage of the Life of Man. . . . Ed. by F. J. Furnivall. Parts I—III. (E. E. T. S., E. S., Voll. LXXVII. LXXXIII. LXXXXII.) Ld. 1899—1904.

—, Horse, Goose and Sheep. Hsg. v. M. Degenhart. (Münchener Beiträge zur Roman. u. Engl. Philologie, Bd. XIX.) Erlangen 1900

Lydgate, John, Minor Poems. The Two Nightingale Poems. Ed. . . . . by Otto Glauning. (E. E. T. S., E. S., Vol. LXXX.) Ld. 1900.

—, Reson and Sensuallyte. Ed . . . . . by Ernst Sieper. Voll. I. II. Ld. 1901/03.

Mätzner, E., Altenglische Sprachproben nebst einem Wörterbuche. Bde. I. II. Berl. 1867 ff.

Meybrinck, Ernst, Die Auffassung der Antike bei Jacques Milet, Guido de Columna und Benoît de Ste-More. (Ausgaben und Abhandlungen a. d. Geb. d. Roman. Philologie, Bd. LIV.) Marb. 1886.

Morley, Henry, English Writers. Voll. I—XI. Ld. 1887—95.

Murray, J. A. H. and Bradley, H., A New English Dictionary. Oxford 1888 ff.

Ovidius, P. Naso, ex iterata R. Merkelii recognitione. Voll. I—III. Lips. 1883/84.

Paris, Gaston, La littérature française au moyen âge. 3. éd. Paris 1905.

Paul, Herm., Grundriss der germanischen Philologie. 2., bezw. 1. Aufl. Darin besonders: Brandl, A., Mittelengl. Literatur (Bd. II, Abt. 1, S. 609—718). Strassb. 1893.

Pauly, A., Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung, bezw. 1. Aufl. Stuttg. 1894 ff., bezw. 1839 ff.

Plüss, H. Th., Vergil und die epische Kunst. Lpz. 1884.

Preller, L., Römische Mythologie. 3. Aufl. Bde. I. II. Berlin 1881/83.

— Griechische Mythologie. I. Bd. 4. Aufl. 1894. II. Bd. 3. Aufl. 1875.

Schick, J., Kleine Lydgate-studien. 1. Reason and Sensuality. (Anglia, Beiblatt, Bd. VIII, S. 134—154.) Halle 1898.

Schipper, Jacob, Englische Metrik. Thle. I. II. Bonn 1881—89.

—, Grundriss der englischen Metrik. (Wiener Beiträge z. Engl. Philologie, Bd. II.). Wien 1895.

Schmidt, Alexander, Shakespeare-Lexicon. Voll. I. II. Berlin 1874/75.

Seege, The, of Troye. Edited . . . . . by C. H. A. Wager. New York 1899.

Sieper, Ernst, Les Échecs Amoureux. (Litterarhistorische Forschungen, Heft IX.) Weimar 1898.

Spencer, Virginia Eveline: Alliteration in Spenser's Poetry. (Diss., Univ. Zürich.) Parts I. II. o. O. 1898.

Spenser, Edmund, Works, ed. by J. P. Collier. Voll. I—V. Ld. 1862.

Stollreither, E., Quellen-Nachweise zu John Gowers Confessio Amantis. I. Teil. (Diss.) München 1901.

Surrey, Henry Howard Earl of, Works. Ed. by G. F. Nott. Vol. I. Lond. 1815.

Swinburne, Alg. Ch., The Historical and Classical Plays of Thomas Heywood. (The Nineteenth Century, Vol. XXXVII Apr., S. 646—656.) Ld. 1895.

Swinburne, Alg. Ch., The Romantic and Contemporary Plays of Thomas Heywood. (The Nineteenth Century, Vol. XXXVIII Sept., S. 397—410.) Ld. 1895.

Teuffel, W. S., Geschichte der römischen Litteratur. Bde. I. II. 5. Aufl Leipz. 1890.

Tieck, Ludw., Shakespeare's Vorschule. Bd. I. Leipz. 1823.

Vergilius, P. Maro, Opera . . . . iterum recensuit O. Ribbeck. Voll I—IV. Lips. 1894/95.

Wackernagel, Wilh., Poetik, Rhetorik und Stilistik. 3. Aufl. Halle 1906.

Wander, K. Fr. W., Deutsches Sprichwörterlexikon. Bde. I—V. Lpz. 1867—80.

Ward, Ad. Will., A History of English Dramatic Literature. New ed. Voll. I—III. Ld. 1899.

Warton, Thomas, History of English Poetry. Ed. by W. C. Hazlitt. Voll. II—IV. Ld. 1871.

Vorbemerkungen.

Ly. = Lydgate.
TB = Troy Book (von Lydgate).
LD = The Life and Death of Hector.
V. = Der anonyme Verfasser von The Life and Death of Hector.
Tr. Br. = Troia Britannica (von Thomas Heywood).

Die Stellen aus Lydgates Troy Book sind nach Buch und Verszahl zitiert, z. B.: I, 715 = I. Buch, Vers 715. (S. auch S. 12, Note 3 unserer Abhandlung.)

Für The Life und Death of Hector ist die Seitenzählung des Druckes: 1—318 zur Grundlage genommen. Die nach Seite 131 sich fälschlicherweise nochmals wiederholende Paginierung 126—131 inkl. ist durch 126*, 127* usw. gekennzeichnet.

Die am Anfang befindlichen 5 unpaginierten Blätter von The Life usw. sind mit A—E bezeichnet und zwar bedeutet A^r = A recto, A^v = A verso usw.

Zitiert sind die Stellen aus diesem Werk nach Seitenzahl, Strophennummer dieser Seite und Versnummer der betreffenden Strophe, z. B. 3, V, 4 = Seite 3, V. Strophe, 4. Vers dieser Strophe.



Einleitung.

§ 1. Wenn auch das Troy Book in ästhetischer Beziehung gleich den meisten übrigen Schöpfungen Lydgates nur geringen Wert besitzt, gehört es gleichwohl für den Forscher in mehr als einer Hinsicht zu dessen interessantesten Werken; bietet doch die Behandlung der Trojasage seitens der mittelalterlichen Dichter schon an und für sich einen anziehenden Gegenstand der Untersuchung, da wir gerade an diesem vielumfassenden Stoffe genau und eingehend verfolgen können, wie das Bild der antiken Kulturwelt in der mittelalterlichen Weltanschauung sich wiederspiegelt. Vor allem aber auch vom TB gilt, abgesehen von der bei diesem Werke ebenfalls wichtigen sprachlichen Seite, in einem hervorragenden Masse die Bemerkung, die Prof. Schick[1]) über die Dichtungen Ly.'s überhaupt macht: „they form a vast storehouse of mediæval lore, many of the most popular sources of the knowledge of the Middle Ages being, in a greater or lesser degree, incorporated in them; and as they are mainly translations or compilations made evidently for the best-educated of his nation, they furnish ample illustration of what was then considered as the highest literary culture".

Über die Quellen des TB wird uns denn auch eine demnächst herauskommende Arbeit aufklären. Eine Gesamtausgabe dieses riesigen Werkes selbst für die Early English Text Society ist schon im Erscheinen begriffen. Der Herausgeber, Henry Bergen, hat die Prolegomena hierzu bereits

[1]) Temple of Glas, S. XII.

als Inaugural-Dissertation veröffentlicht. In dieser Abhandlung gibt uns der Autor genauen Aufschluss über die verschiedenen Handschriften des TB und ihr Verhältnis zueinander; über die beiden Drucke 1513 und 1555 erhalten wir ebenfalls die nötige Aufklärung.

Auch über die Neubearbeitung von 1614 hat er uns einige wertvolle Hinweise gegeben. Aber eine eingehende Untersuchung über dieses das TB an Umfang noch übersteigende Werk musste er sich natürlich infolge des vorgesteckten Rahmens untersagen, wie er denn auch selbst (S. XLII) bemerkt: „Such a comparison is, however, forbidden by the scope of the present introduction".

§ 2. Gleichwohl ist die durchgreifende Beantwortung der Frage von Interesse und Bedeutung, auf welche Weise die Modernisierung dieser Ly.'schen Dichtung, die offenbar in der elisabethanischen Zeit noch einen gewissen Grad von Popularität genossen hat, im ganzen und in den Einzelheiten durchgeführt worden ist. Dann ist es aber auch von Wichtigkeit zu erfahren, wer als der Verfasser der anonym erschienenen Neubearbeitung anzusehen ist. Sehr häufig ist dieselbe dem berühmten Dramatiker Thomas Heywood zugeschrieben worden. Allerdings ein Beweis hierfür ist bis jetzt noch nicht im geringsten erbracht, wie denn im allgemeinen die Nachrichten über dieses Werk äusserst spärlich vertreten sind. Viele von den in Betracht kommenden Autoren bringen überhaupt keine Erwähnung von unserer Neudichtung. Von den verhältnismässig wenigen Aufzeichnungen jedoch, die wir über LD besitzen, mögen als die hauptsächlichsten folgende genannt werden:

Tanner (Th.) in der Bibliotheca Britannico-Hibernica (1748) führt (S. 489) eigentümlicherweise unter der Zahl der Originalwerke Ly.'s auch ohne weiteres die Neudichtung von 1614 auf: „Vitam et res gestas Hectoris, lib. V. Pr. ded. Henrico V. „Most puissant prince, whose fame is knowne so well." . . . . ."

Allibone führt im Crit. Dictionary, Bd. II, im Artikel Lydgate unter No. 4 an: The Life and Death of H. und

bringt eine „M. S. note by Dr. Farmer“ (1735—1797): „This modern versification . . . . is generally attributed to T. Heywood: Fuller and other writers, mistaking it for the original, are amazed that the language is so much more intelligible than that of Chaucer.“ (Wohl die älteste mit der Verfasserfrage sich beschäftigende Notiz.)

Ellis (G.) in Specimens of the Early English Poets (1803) sagt (Bd. I, S. 298) über die Neubearbeitung aus: „An anonymous writer has taken the pains to modernize the intire poem . . . .; to change the ancient context and almost every rhyme, ...“ Dann nennt er noch die Neubearbeitung: „This strange instance of perverted talents and industry“ [1]).

Watt (R.) in der Bibliotheca Britannica, Authors vol. II (1824) bezeichnet im Artikel Lydgate die Neubearbeitung als „this extraordinary monument of useless patience, unwearied perseverance, and perversion of genius in an Editor . . . .“

In der *Nouv. Biographie Générale* ist in dem mit P. L—y signierten Artikel über Lydgate (1860) die Neubearbeitung erwähnt als „tentative d'un auteur anonyme.“

Lowndes, Manual, ed. Bohn (1860), führt im Artikel Lydgate auch an: „The Life and Death of Hector“ und bringt dann über diese Bearbeitung die interessante Bemerkung: „A modernisation . . . . ., generally attributed to Thomas Heywood; but cited by Fuller, Winstanley and others as Lydgate's genuine work.“

Warton-Hazlitt, History of English Poetry, Band III (1871), sagt über die Neubearbeitung (S. 81, Note 1) ohne weiteres: „T. Heywood published a modernized version . . .; entitled The Life . . . .“

---

[1]) Zu bemerken ist hier, dass diese aus Ellis zitierten Stellen ohne Quellenangabe in der gleichen Weise wiederzufinden sind bei *Johnson*, Lives of the British Poets, completed by W. Hazlitt (Ld. 1854; Vol. 1, S. 71, bei der Beschreibung Ly.'s) und zwar in völlig wörtlicher Übereinstimmung, abgesehen von einigen ganz belanglosen äusserlichen Veränderungen.

Panton (G. A.), dessen „Introduction“ in der von ihm gemeinsam mit Donaldson (D.) für die Early English Text Society herausgegebenen „Gest Hystoriale“ die Jahreszahl 1872 trägt, nennt gleichfalls Th. Heywood als den Verfasser.

Ganz schlecht scheint Klein orientiert zu sein, der in Band XII, 1 seiner Geschichte des Dramas (1876) LD offenbar nur für eine 3. Ausgabe des TB von Ly. hält. Denn er sagt (S. 693 f.) bei der Besprechung des TB ausdrücklich: „Uns liegt eine Ausgabe von 1614 vor“, und bringt dann die mit dieser Auffassung zusammenhängende eigenartige, verwirrende Bemerkung, „dass nicht Th. Heywood der Veröffentlicher sei, sondern Purfoot sei als Drucker genannt.“

Koeppel in „Lydgate's Story of Thebes, Diss. 1884,“ spricht (S. 6) direkt von der „Umarbeitung, welche Lydgates Dichtung durch Thomas Heywood erfuhr“ und verweist hiebei auf das von uns bereits angeführte Zitat aus Warton-Hazlitt[1]).

Morley in English Writers, Band VI (1890) macht (S. 121) ähnlich wie andere bereits erwähnte Autoren darauf aufmerksam, dass von Fuller und sonstigen Schriftstellern die Neubearbeitung als Originalwerk Ly.'s betrachtet worden sei, und bezeichnet sie dann als „generally attributed to Thomas Heywood.“

Fleay (F. G.) führt in seinem Werke: A Biographical Chronicle of the English Drama, Band I (1891; S. 279) die Neubearbeitung an als „a modernisation of The Destruction of Troy,“ . . . . und nennt sie „attributed to Heywood“, wobei er noch auf Lowndes verweist.

Schick, Temple of Glas (1891), bringt (S. CXLIII) die Bemerkung: „the man who, in 1614, took the trouble to re-write the Troy Book in six-line stanzas, and the publishers who issued it, must have had no mean opinion of the

---

[1]) In seinen „Studien über Shakespeare's Wirkung usw.“ (1905) drückt sich jedoch auch Koeppel (S. 14) in der reservierten Form aus, dass „ihm [d. h. Heywood] die 1614 gedruckte modernisierung . . . . zugeschrieben wird.“

value of that book.“ Und S. CXLVII hebt er unter anderen noch zu lösenden Fragen ausdrücklich auch noch die Aufgabe hervor, festzustellen „the *authorship* of its [d. h. von Ly.'s Troy Book] modernised form, as printed in 1614.“

Lee (S.) behauptet im Artikel Lydgate des Dictionary of National Biography (1893; S. 312) direkt: „Thom. Heywood produced a modernised version as „Life and Death of Hector“ (1614).“

Sommer (O.) betrachtet in der Vorrede des von ihm herausgegebenen Werkes Caxtons „The Recuyell usw.“ (Band I, 1894; S. XLII) ebenfalls ohne weiteres Heywood als den Verfasser und hält unser Gedicht gar für eine dramatische Bearbeitung, indem er deutlich Erwähnung tut von „his two dramas, „The Life and Death of Hector . . .“ and „The Iron Age“. “

Endlich haben wir noch hinzuweisen auf die schätzenswerten Ausführungen in Bergens Dissertation (1906; S. XLII ff.), in denen der Verfasser am Schluss im Gegensatz zu anderen allzu schroffen Urteilen, wie z. B. zu der von ihm zitierten und auch von uns angeführten Bemerkung Watts, die Bedeutung und Schätzung des Werkes aus dem Zuge der Zeit zu erklären sucht, indem er zuletzt sagt: „nevertheless both original and modernised version have been in their day a source of pleasure to many generations of readers“.

Wir sehen also, es hat noch kein rechtes Licht in alle jene Fragen gebracht werden können, die wir uns über diese umfangreiche Neubearbeitung vorlegen müssen. Was zunächst die Verfasserfrage anlangt, so wollen wir uns dieselbe für unser letztes Kapitel vorbehalten, sowie die damit zusammenhängende Erörterung, welche Beziehungen zwischen der Troia Britannica des Heywood und der anonym erschienenen Dichtung LD bestehen. Die Aufgabe unserer Betrachtung ist also zunächst, festzustellen, welches Verhältnis in Hinsicht auf Form und Inhalt die Modernisierung von 1614 zu Ly.'s TB einnimmt, dann aber auch, welche Bedeutung im besonderen und im ganzen dem LD an und

für sich, ohne Beziehung zum TB betrachtet, und damit auch dem unbekannten Verfasser zuzusprechen ist.

Was nun die Neubearbeitung von 1614 selbst anlangt, so besteht die Ausgabe in einem Foliobande, der nach dem Titelblatt zunächst 4 unpaginierte Blätter enthält und dann mit der Seitenzählung 1—318 versehen ist. Der Druck ist nichts weniger als sorgfältig ausgeführt; so finden wir nach S. 131 fälschlicherweise nochmals die Zählung 126—131 inkl. eingefügt, worauf mit 132 die korrekte Paginierung wieder weiterführt[1]. Ferner sind mehrere Seitenzahlen unrichtig; so steht 183 statt 185, 121 statt 200. Endlich ist überhaupt eine grosse Anzahl von Druckfehlern, die allerdings nicht weiter sinnstörend wirken und leicht zu verbessern sind, im Verlauf des ganzen Textes wahrzunehmen. Näheren Aufschluss über die äussere Gestalt von LD, wie über Titel, Kapitelüberschriften u. dgl., werden wir im Kapitel I zu geben Gelegenheit haben.

Kapitel I.

Das Verhältnis der Neubearbeitung zum Troy Book in bezug auf die äussere Gestalt, Anlage und Anordnung.

§ 3. Die erste Frage, die sich uns bei der Vergleichung von LD mit dem TB aufdrängt, ist diejenige, was wohl die direkte Vorlage für V. (= Verfasser von LD) war. Wir können nun mit Sicherheit feststellen, dass dem Bearbeiter die von Thomas Marshe 1555 gedruckte Ausgabe[2] vorgelegen hat.

---

[1] Über unsere Bezeichnung dieser doppelten Seitenzahlen mit 126* usw. in unserer Arbeit vgl. die Vorbemerkungen.

[2] Über diesen Druck, der als P_2 bezeichnet ist, vgl. Bergen, S. XXXV ff.

Ohne genötigt zu sein, den Druck von 1513 (= P_1) im Original zum Vergleich heranzuziehen, können wir unsere Behauptung mit Hilfe der von Bergen gelieferten Angaben leicht beweisen. Auf S. LXXIII spricht er von „innumerable *unique* variations in P_2“ und führt deren eine Anzahl aus dem 2. Buche an. Wir haben hierunter Abweichungen zu verstehen, die der wenig kritische Herausgeber von P_2 nach eigenem Gutdünken vornahm; so werden sie denn auch von Bergen bezeichnet als „Examples of alterations, transpositions, modernisations, blunders, and other variations introduced for no apparent reason except the personal preference of the editor“. Von diesen Varianten lassen sich aber nun bei V. ganz besonders auffallende Beispiele mit unverkennbarer Wortgetreuheit wiederfinden.

So z. B. heisst es in Vers 96 des 2. Buches in P_2: ye may fayle of *grace*; die entsprechende Stelle in LD 54, VII, 3 lautet: receiue but little *grace*. Die Lesart in Bergens Text lautet hier: ȝif ȝe happe passe.

Ein weiteres Beispiel von noch deutlicherer Beweiskraft bietet Vers 460, wo in P_2 die „unique variation“ heisst: their *teares* may not *avayle*; in Vers 58, II, 4 hat V. diese Wendung in genauester Anlehnung herübergenommen: . . . . . *teares* will then nought *availe*. In Bergens Text lautet die Stelle: þer may no recure vaile.

Ferner hat V. das Wort „valiant“ in Vers 56, VII, 1, wo wir in P_2 Vers 285 ebenfalls „valyaunt“ lesen. Bergens Text weist hier „founden“ auf.

Da alle diese aus P_2 aufgeführten Varianten in keiner der Handschriften, aber auch nicht in P_1 anzutreffen sind, so steht unwiderleglich fest, dass V. den Druck von 1555 zur Vorlage gehabt haben muss.

Diese Tatsache ergibt sich weiterhin auch aus einer Untersuchung der in diesen beiden Werken gebrauchten Kapitel-Überschriften. Zunächst sei hier die Gelegenheit wahrgenommen, um den Umfang der einzelnen Kapitel sowohl von P_2 wie von LD darzustellen und miteinander zu vergleichen.

Lydgate: Druck 1555.	*Life and Death of Hoctor.*
1. Book.	1. Book.
Ca. 1. (Vers 1—120) = 120 Zl.	Ca. 1. (1, I, 1—2, V, 6) = 78 Zl.
„ 2. (121—428) = 308 „	,, 2. (2, VI, 1—6, IX, 6) = 402 ,,
„ 3. (429—722) = 294 „	,, 3. (6, X, 1—9, XV, 6) = 312 ,,
„ 4. (723—976) = 254 „	,, 4. (10, I, 1—12, XII, 6) = 264 Zl.
„ 5. (977—2296) = 1320 „	,, 5. (12, XIII, 1—27, XII, 6) = 1428 Zl.
„ 6. (2297—3588) = 1292 „	,, 6. (27, XIII, 1—42, XII, 6) = 1434 Zl.
„ 7. (3589—3906) = 318 „	,, 7. (42, XIII, 1—46, VI, 6) = 336 Zl.
„ 8. (3907—4062) = 156 „	,, 8. (46, VII, 1—48, II, 6) = 156 Zl.
„ 9. (4063—4436) = 374 ,,	,, 9. (48, III, 1—52, IV, 6) = 384 Zl.
2. Book.	2. Book.
Ca. 10. (1—478) = 478 Zl.	Ca. 1. (53, I, 1—58, V, 6) = 474 Zl.
,, 11. (479—1066) = 588 ,,	,, 2. (58, VI, 1—63, VIII, 6) = 516 Zl.
,, 12. (1067—3318) = 2252 ,,	,, 3. (63, XIV, 1—88, V, 6) = 2340 Zl.
,, 13. (3319—4096) = 778 ,,	,, 4. (88, VI, 1—96, VI, 6) = 762 Zl.
,, 14. (4097—4508) = 412 ,,	,, 5. (96, VII, 1—100, XVI, 6) = 438 Zl.
,, 15. (4509—4778) = 270 ,,	,, 6. (101, I, 1—103, XIV, 6) = 270 Zl.
,, 16. (4779—5390) = 612 ,,	,, 7. (104, I, 1—109, XI, 6) = 546 Zl.
,, 17. (5391—6152) = 762 ,,	,, 8. (109, XII, 1—117, IX, 6) = 744 Zl.
,, 18. (6153—6499) = 347 ,,	,, 9. (117, X, 1—120, XII, 6) = 294 Zl.

Ca. 19. (6500—7163) = 664 Zl.

„ 20. (7164—8014) = 851 „

„ 21. (8015—8706) = 692 „

3. Book.

Ca. 22. (1—2146) = 2146 Zl.

„ 23. (2147—2744) = 598 „

„ 24. (2745—3754) = 1010 „

„ 25. (3755—4448) = 694 „

„ 26. (4449—4888) = 440 „

„ 27. (4889—5422) = 534 „

„ 28. (5423—5764) = 342 „

4. Book.

Ca. 29. (1—342) = 342 Zl.

„ 30. (343—2400) = 2058 „

„ 31. (2401—3081) = 681 „

„ 32. (3082—3362) = 281 „

„ 33. (3363—3735) = 373 „

„ 34. (3736—5832) = 2097 „

„ 35. (5833—7108) = 1276 „

Ca. 10. (120, XIII, 1—127, IX, 6) = 636 Zl.

„ 11. (127, X, 1—130*, VIII, 6) = 846 Zl.

„ 12. (130*, IX, 1—137, VII, 6) = 654 Zl.

3. Book.

Ca. 1. (138, I, 1—161, VI, 6) = 2190 Zl.

„ 2. (161, VII, 1—167, XIV, 6) = 612 Zl.

„ 3. (168, I, 1—178, IV, 6) = 984 Zl.

„ 4. (178, V, 1—185, XV, 6) = 726 Zl.

„ 5. (186, I, 1—190, XIII, 6) = 444 Zl.

„ 6. (190, XIV, 1—196, VIII, 6) = 534 Zl.

„ 7. (196, IX, 1—199, XIV, 6) = 312 Zl.

4. Book.

Ca. 1. (200, I, 1—204, VI, 6) = 360 Zl.

„ 2. (204, VII, 1—226, XV, 6) = 2154 Zl.

„ 3. (227, I, 1—234, VII, 6) = 696 Zl.

„ 4. (234, VIII, 1—237, IX, 6) = 282 Zl.

„ 5. (237, X, 1—241, VII, 6) = 312 Zl.

„ 6. (241, VIII, 1—263, II, 6) = 2064 Zl.

„ 7. (263, III, 1—279, IV, 6) = 1536 Zl.

5. Book.	5. Book.
Ca. 36. (1—2314) = 2314 Zl.	Ca. 1. (280, I, 1—304, V, 6) = 2268 Zl.
„ 37. (2315—3612) = 1298 „	„ 2. (304, VI, 1—318, V, 6) = 1326 Zl.

Zum Schluss sei auch noch auf den Umfang der übrigen Abschnitte hingewiesen:

The prologue. (1—384) = 384 Zl.	The Preface. (D[r], I, 1—E[v], XIII, 6) = 336 Zl.
Bei Ly. steht unmittelbar nach dem letzten (37.) Kapitel des 5. Buches:	In LD kommt dieser Abschnitt unmittelbar nach dem Titelblatt:
Ca. 38. (1—91) = 91 Zl.	(B[r], I, 1—C[r], V, 7) = 91 Zl.
Of the most noble excellent Prynce kynge Henry the fyfthe.	The Epistle, as it was dedicated unto .... Prince Henry the Fift.

Hierauf:

Lenvoye = 8 Zl.	Lenvoy (C[v], I) = 8 Zl.
Verba translatoris ad librum suum = 8 Zl.	The Translator to his Booke (C[v], II) = 8 Zl.

Ziehen wir nun zunächst die Kapitelüberschriften in P_1[1]) zu Rate, so zeigt sich, dass die mannigfachen, zum grossen Teil in Erweiterungen bestehenden Veränderungen von P_2 gegenüber P_1 sich fast ausnahmslos ebenfalls in LD wiederfinden. Ja, V. dehnt dieselben sogar in den meisten Fällen noch etwas weiter aus, so dass sich in bezug auf den äusseren Umfang der Überschriften die Steigerung ergibt: P_1, P_2, LD.

So hat z. B. V. bei Kap. III des 1. Buches, dessen Überschrift in P_1 lautet: „How Pelleus coũsayled his neuewe Jason by malyce to goo to conquere the golden F[l]ees | and how he toke it vpon hym“, die Zusätze von P_2: „fearynge to be deposed by . . . . Jason, a worthye & valiaũt yonge knight, . . . to vndertake y[e] perellous & (al) most inuincible conquest . . . at Colchos“ wörtlich herübergenommen.

[1]) Die vollständige Liste derselben s. bei Bergen, S. XXXII ff.

Die nämliche Übereinstimmung gerade zwischen LD und P_2 lässt sich aber auch an allen übrigen Kapiteln leicht nachweisen. Zum Vergleiche seien hier fürs erste einige Überschriften aus P_1 angeführt, die das Gesagte besonders deutlich veranschaulichen werden:

1. Buch, Ca. VII: Howe Jason toke shyppynge with his loue Medea | and sayled awaye with hir.

3. Buch, Ca. XXIII: How the Grekes sent to kynge Pryamus for to haue trewes for Eyght wekes | And of theyr Bataylles after the trewes fayled.

4. Buch, Ca. XXX: How kynge Pryamus went vnto the batayle | for to auenge the dethe of Ector | where as he dyd meruayllous dedes of Armes.

5. Buch, Ca. XXXVI: How the Grekes retourned into Grece after the distruccyon | And after they that escaped dyed myscheuously.

Wie nun in P_2 verschiedenartige Abänderungen und Erweiterungen in den Kapitel-Überschriften gegenüber P_1 vorgenommen wurden, und wie diese in deutlichst erkennbarer Weise wieder in LD zu finden sind, davon legt die folgende Zusammenstellung der Überschriften in P_2 und LD, die den soeben aus P_1 angeführten entsprechen, ein offenkundiges Zeugnis ab.

P_2	LD
1. Buch, Ca. VII: How Jason after this conquest with Medea and felowshype retourned agayne into Thesalye.	1. Buch, Ca. VII: How Jason after the conquest of the Golden fleece, taking Medea secretly with him, returned againe into Thessalie.
3. B., C. XXIII: How the grekes through their suite opteyned of kyng Pryam a trewce for eyght wekes and of their battayles after the trewce ended.	3. B., C. II: How the Grecians made suite to King Priamus to grant them a truce for eight weekes, which he agreed vnto, and of their battailes after the truce was ended.
4. B., C. XXX: How kynge Priam in personne issued into	4. B., C. II: How King Priamus in person issued out of

battayle, for thadvenge of Hectors deathe, where he dyd ryght valyauntly.

5. B., C. XXXVI: How the Grekes retourned into Grece after the distruction, and howe they were peryshed almost all in the sea, and after they that es dycapeded mischeuously.

Troy with a puissant hoast to reuenge Hectors death, and fought most valiantly against the Grecians.

5. B., C. I: How the Greeks in their returne to Greece, after the destruction of Troy, by tempests on the seas were most of them drowned; and how the rest that escaped ..., dyed miserablie . . .

Andererseits aber lässt sich in bezug auf diese Kapitel-Überschriften keine einzige bemerkenswerte Stelle in LD entdecken, die ausschliesslich in P_1 vorkäme.

Übrigens war ja auch P_2 viel verbreiteter und bekannter als P_1[1]. Zudem hatte V. in jener Ausgabe die neueste Überlieferung vor sich und betrachtete sie, leicht irregeführt durch die anmassende Vorrede des Herausgebers Robert Braham, auch offenbar als die vorzüglichere; wie sich ja auch viele andere Autoren in späterer Zeit so sehr haben täuschen lassen[2]. In seinem Urteile über den wirklichen Wert dieser Ausgabe kommt Bergen freilich zu einem anderen Schlusse, wenn er (S. XXXVII) sagt: „Braham's edition is the poorest of all the texts of the Troy Book, with the exception perhaps of the two Scottish MSS.“

§ 4. Es kann also kein Zweifel darüber bestehen, dass der Druck 1555 für LD als Vorlage gedient hat[3]. Aber bei

[1] Vgl. Bergen, SS. XXX f. und XXXV.

[2] Vgl. Bergen, S. XXXVI f.

[3] Wir werden darum im Verlaufe unserer Arbeit stets nach diesem Drucke zitieren, d. h. nur für die ersten 3 Bücher, die uns im Original zur Verfügung standen. Für das 4. und 5. Buch ist der von Bergen besorgte, auf der Handschrift Cotton, Augustus A. IV, basierende kritische Text zugrunde gelegt, mit dessen Drucklegung die Early English Text Society zurzeit beschäftigt ist. Die in Bergens Texte gebrauchte Verszählung wurde, obgleich einige geringe Differenzen bestehen, der leichteren Orientierung halber auch auf die ersten 3 Bücher

der Vergleichung von P_2 mit der Neubearbeitung finden wir schon in der äusseren Gestalt, von der wir hier zu sprechen haben, neben übereinstimmenden Momenten verschiedene, wenn auch nicht immer sehr wesentliche Abweichungen.

Gleich das erste, was in Betracht kommt, den Titel hat V. gänzlich umgestaltet. Dieser lautet im Druck 1555: THE AVN = | CIENT HISTORIE AND | onely trewe and syncere Cronicle of | the warres betwixte the Grecians and the | Troyans, and subsequently of the fyrst euer | cyon of the auncient and famouse Cytye of | Troye vnder Lamedon the king, and of the | laste and fynall destruction of the same vn = | der Pryam, wrytten by Daretus a Troyan | and Dictus a Grecian both souldiours and | present in all the sayde warres and dige = | sted in Latyn by the lerned Guydo | de Columpnis and sythes | translated in to en = | glyshe verse by John Lydgate Moncke | of Burye. And newly imprinted. An. M. | D. L. V.

Die Neubearbeitung von 1614 trägt den genauen Titel: THE | LIFE AND DEATH OF | Hector. | ONE, AND THE FIRST OF | the most Puissant, Valiant, and Renowned Monarches | of the world, called the Nyne worthies. | Shewing his jnvincible force, together with the | marvailous, and most famous Acts by him atchieved and done | in the great, long, and terrible Siege, which the Princes | of Greece held about the towne of Troy, for the space | of Tenne yeares. | And finally his vnfortunate death after hee had fought a | Hundred mayne Battailles in open field against the Grecians: | The which heerein are all at large described. | Wherein there were slaine on both sides Fourteene Hundred, and Sixe | Thowsand, Fourscore, and sixe men. | Written by John Lidgate Monke of Berry, and by him dedica- | ted to the high and mighty Prince Henrie the fift, King of | England. | At London, | Printed by Thomas Purfoot | Anno. Dom. 1614.

V. hat also den althergebrachten Titel, der bei dessen Vorgängern fast immer die „Geschichte (von der Zerstörung)

---

angewandt. — Bei dieser Gelegenheit sei auch Herrn Dr. Bergen für die freundliche Überlassung der Texte der herzlichste Dank ausgesprochen.

Trojas" als Grundthema angab[1]), verlassen und die Person des Hector, die im Titel seiner Vorlage gar nicht figuriert, in den eigentlichen Mittelpunkt gestellt. Er will also gewissermassen seine Bearbeitung als ein Epos über den Helden Hector gelten lassen, ähnlich wie — so könnte man meinen — die ganze Handlung der Odyssee, schon ihrem Titel entsprechend, sich um den Haupthelden Odysseus oder die Aeneis sich um die Gestalt des Aeneas gruppiert.

Offenbar wollte V. grundsätzlich einen völlig abweichenden Titel wählen, wie er ja auch im Hauptteil seiner Bearbeitung ein gänzlich verschiedenes Versmass anwandte. Da bot ihm nun die Person des Hector den willkommensten Anlass. Denn nicht nur bei Ly. ist dieser, ebenso wie im ganzen Mittelalter, der eigentliche tapfere Held, und nicht nur bei Ly. werden die Trojaner stets in Schutz genommen und gefeiert, auch zu Anfang des 17. Jahrhunderts noch galten die „Ritter" Hector und Aeneas als die wahren Vorbilder männlicher Tugend. Allgemein war die Überzeugung verbreitet — selbst Milton hielt noch an diesem Glauben fest —, dass die Briten ihren Ursprung auf die Trojaner zurückzuführen hätten; daher die übermässige Schätzung und Verehrung der vermeintlichen Vorfahren. Gilt das Gesagte ja bekanntlich auch von Shakspere.

Von einer wirklichen Einheit aber in dem Sinne, dass die ganze Handlung der Dichtung um die Person des Titelhelden Hector als Mittelpunkt künstlerisch angeordnet wäre, kann natürlich bei diesem mühsamen Kompilationswerke Ly.'s und auch bei der Neubearbeitung nicht im geringsten die Rede sein.

---

[1]) Das Epos des Benoît de Sainte-More nennt sich Destruction de Troyes oder Roman de Troyes, das Machwerk seines Nachfolgers Guido della Colonne ist als Historia Trojana oder Historia destructionis Trojae überliefert. Abgesehen von den vielen anderen Übersetzern und Bearbeitern dieser beiden mittelalterlichen Hauptwerke, die ihre Schöpfungen fast ausnahmslos ebenfalls in der genannten Weise betiteln, nennt auch Ly. selbst sein Gedicht „Troye Book", und die Überschrift von P_1 lautet: The hystorye | Sege and dystruccyon of Troye.

§ 5. Aber auch die Anordnung und Benennung der einzelnen kürzeren Bestandteile, die bei V. dem 1. Buche vorangehen, weicht etwas von der Art Ly.'s ab. In LD lesen wir nach dem Titelblatt, dessen Rückseite unbedruckt ist, auf Seite B^r die Überschrift: THE | EPISTLE, AS IT | was dedicated vnto the high | and mightie Prince Henry the Fift.

Diese „Epistle" entspricht in Form[1]) und Inhalt genau dem bei Ly. nach dem Kap. 37, dem Schluss der eigentlichen Trojaerzählung, unmittelbar angehängten Kap. 38, das den Titel trägt: Of the most noble excellent Prynce kynge Henry the fyfthe.

Unmittelbar nach dieser Zueignung folgen bei beiden, d. h. also bei V. noch vor dem 1. Buche, bei Ly. nach dem 5. Buche, zwei formell und inhaltlich sich genau entsprechende kurze Abschnitte von je 8 Versen, von denen der erste bei Ly. die Überschrift „Lenvoye" und bei V. ebenfalls „Lenvoy" trägt Eine kleine Abweichung in bezug auf die Benennung ist hier nur beim zweiten Abschnitte festzustellen, der bei Ly. betitelt ist: Verba translatoris ad librum suum, bei V. jedoch diese Bezeichnung in englischer Sprache führt: The Translator to his Booke.

Die gleich nach dem Titelblatte stehende Vorrede des Herausgebers von P_2, die mit Robert Braham unterzeichnet ist und den Titel trägt: „The pistle to the reader", hat V. gänzlich unberücksichtigt gelassen.

Der Prolog, der bei Ly. auf diese Vorrede folgt, hat die bereits erwähnte Überschrift: „The prologue". Auch bei diesem Bestandteil, der bei V. zwischen den oben genannten Absatz „The Translator to his Booke" und den Beginn des 1. Buches eingeschaltet ist, treffen wir den Titel in etwas veränderter Form an: „The Preface etc."

Die Übersicht der Kapitel-Überschriften, die in P_2 unter dem üblichen Titel „The *Table*" ganz am Schlusse vereinigt und mit den den einzelnen Kapiteln vorangestellten Über-

---

[1]) Über die Metrik vergl. Kap. II, A.

schriften völlig identisch sind, hat V. als solche ausser acht gelassen.

Das eigentliche „Troy Book“ selbst ist nun sowohl bei Ly. wie bei V. in 5 Bücher eingeteilt. Wie sich gezeigt hat, ist auch die Zahl der Kapitel die nämliche; die einzelnen Kapitel selbst haben bei beiden in bezug auf den ganzen Fortgang der Begebenheiten den gleichen Inhalt; sie beginnen und schliessen so ziemlich ausnahmslos da wie dort mit dem nämlichen Gedanken. Ein Verschmelzen oder eine Auslassung von ganzen Kapiteln ist also nicht vorgenommen worden. Allerdings finden innerhalb der einzelnen Kapitel mannigfache Veränderungen statt, von deren Umfang und Bedeutung wir jedoch erst später zu handeln haben.

Von den Kapitel-Überschriften ist bereits ausführlich berichtet worden; aufmerksam zu machen ist an dieser Stelle noch auf den Umstand, dass bei Ly. die Kapitel durch alle 5 Bücher hindurch fortlaufend numeriert sind von 1 bis 38, bei V. jedoch die Zählung bei jedem Buche neu beginnt.

Was den Gesamtumfang der 5 Bücher an Verszahl betrifft, so können wir schon hier eine allgemeine Vergleichung bieten, da, wenn auch V. einen neuen Strophenbau einführt, gleichwohl die beiden Werke (das Gedicht Ly.'s wenigstens dem Grundschema nach) fünffüssige jambische Verse und daher im grossen und ganzen auch in den einzelnen Zeilen ungefähr die gleiche Silbenzahl aufweisen.

Die Gesamtheit der Verse in Ly.'s „Troy Book“ beträgt 30117[1]). Diesen stehen 30557 Verse in LD gegenüber. Die Neubearbeitung umfasst demnach 440 Zeilen mehr als die

[1]) Dies ist die von Bergen S. I angegebene, für seinen Text zutreffende Zahl. Dieselbe deckt sich dementsprechend genau mit der Summe der Verszahlen der einzelnen Kapitel und übrigen Abschnitte, wie sie aus der von uns S. 8 ff. veranstalteten Zusammenstellung ersichtlich sind. Im Druck 1555 sind nur ganz ausnahmsweise einmal ein oder zwei Verse ausgelassen, in den ersten 3 Büchern im ganzen vielleicht 6—8 Zeilen, und wohl sicher ebenso im übrigen Teil, sodass das Gesamtbild bei dieser Vergleichung keine wesentliche Veränderung erleiden kann.

Vorlage. Schon diese Zahlen müssen also auf Verschiedenheiten in den beiden Gedichten hinweisen.

Indes werden uns diese quantitativen Unterschiede erst klarer, wenn wir die betreffenden Kapitel näher ins Auge fassen[1]).

Da ergibt sich nun, dass bei einigen Kapiteln die Verszahl in auffallender Weise sich völlig gleich bleibt, wie in Kap. 8, 15, 27 bei Ly. und den entsprechenden Kapiteln in LD. Andere wiederum stimmen mehr oder weniger annäherungsweise überein. In sehr vielen anderen Fällen aber finden wir die Anzahl der Verse in stärkerem Grade vermehrt, beziehungsweise vermindert. Bedeutend grösser noch sind indessen die Differenzen in jenem Falle, wo eine Vermehrung der Verszahl in LD anzutreffen ist.

In offenkundiger Weise belehren uns also schon die aus unserer Tabelle S. 8 ff. ersichtlichen Ziffern darüber, dass in LD mannigfache quantitative Verschiedenheiten anzutreffen sind. Schon hierdurch, sowie durch die bis jetzt besprochenen oder angedeuteten Momente werden wir ausserdem zur Annahme geführt, dass die modernisierte Bearbeitung LD, die 200 Jahre nach der Abfassung des Originals unternommen worden ist, in qualitativer Beziehung wohl gar manche Umwandlung hat erfahren müssen. Bis zu welchem Grade und in welcher Art und Weise wir diese Neugestaltung aufzufassen haben, ist zunächst der wesentliche Gegenstand unserer Untersuchung.

---

[1]) Vgl. in bezug auf die folgenden Angaben die Tabelle S. 8 ff.

Kapitel II.

Metrik[1]).

A. Das Verhältnis der Neubearbeitung zum Troy Book in metrischer Hinsicht.

§ 6. Nach diesen vergleichenden Erörterungen über die äussere Gestalt unserer beiden Trojaerzählungen ist die weitere Frage die, wie sich V. zu den rhythmischen Formen verhält, in die Ly. die einzelnen Teile seines Epos gekleidet hat, und dann, welche Eigenart und Bedeutung in metrischer Hinsicht für LD, an und für sich betrachtet — ohne Beziehung zum TB — festzustellen ist.

a. Die Widmungsstrophen: „The Epistle“, „Lenvoy“ und „The Translator to his Booke“.

In bezug auf das Metrum ist V. nur in folgenden drei Bestandteilen seinem Original treu geblieben: 1. in der „Epistle“, 2. in „Lenvoy“ und 3. in „The Translator etc.“ Die für die „Epistle“ in unveränderter Gestalt herübergenommene metrische Form ist die 7-zeilige sogenannte Rhyme-Royal-Strophe, die aus fünftaktigen jambischen Versen mit der Reimstellung a b a b b c c besteht. Ferner stimmt das Metrum bei Ly. und V. überein in „Lenvoy“ und „The Translator to his Booke“. Jeder dieser Abschnitte besteht aus einer 8-zeiligen Strophe mit der Reimstellung a b a b b c b c; auch hier kommen bei V., wie bei Ly., fünftaktige jambische Verse zur Verwendung. In diesen soeben behandelten drei Abschnitten ist V. sorgfältig bemüht, stets den Umfang einer Strophe genau dem im Original entsprechen zu lassen; ja, er macht es sich zur Pflicht, diese Übereinstimmung nach Kräften selbst beim einzelnen Verse einzuhalten.

Wie verhält sich nun V. zum Reim? Wo für ihn keine

[1]) In diesem Kapitel sind wir hauptsächlich den Darlegungen von „Schipper, Englische Metrik“, teilweise auch seinem „Grundriss“ gefolgt. Wo nichts anderes bemerkt ist, beziehen sich die folgenden Hinweise stets auf das erstgenannte Hauptwerk.

triftigen Gründe, wie Streben nach Modernisierung oder innere (ästhetische) Bedenken für die Umgestaltung massgebend sind, ist er eifrig bedacht, auch die Reimwörter ganz oder doch in möglichst anlehnender Form beizubehalten. So ist er manchmal nur imstande, das eine Reimwort herüberzunehmen: in anderen Fällen hält er bloss den Stamm des Wortes fest, wie in Br, I, 6: obtaine, wo Ly. atteyne aufweist. Aber die völlig übereinstimmenden Reimwörter bilden hier die Mehrzahl.

Was die Veränderungen innerhalb der einzelnen Verse anlangt, so sind dieselben nicht nur auf sprachliche und stilistische Ursachen zurückzuführen, sondern zum grossen Teil auch auf die unserem Autor eigentümliche Versifikation. Über letzteren Umstand wird uns jedoch erst der folgende Abschnitt B genauer aufklären.

b. Der Prolog und Buch 1—5.

§ 7. Als die bedeutsamste Tatsache in diesem Kapitel ist der Umstand zu bezeichnen, dass V. nicht nur für die Preface, sondern auch für den Hauptteil, d. h. für die sämtlichen 5 Bücher der eigentlichen Erzählung, ein von dem Original völlig verschiedenes Metrum angewandt hat. Ly. hatte hier, wie auch in seiner Story of Thebes[1]), das „heroic couplet", d. h. fünffüssige jambische Reimpaare zur Verwendung gebracht. Aus welchem Grunde nun immer V. von diesem Metrum, das von jeher in der englischen Poesie sehr beliebt und gebräuchlich war, abgegangen ist: auf jeden Fall war er, wie wir hauptsächlich im folgenden Abschnitt B nachzuweisen Gelegenheit haben, wenigstens befähigt, ein derartiges schwierigeres, höhere Anforderungen bedingendes Metrum an die Stelle zu setzen. Die in LD angewandte metrische Form ist nämlich die 6-zeilige, aus fünftaktigen jambischen Versen zusammengesetzte Strophe mit der Reimstellung ababcc.

Gehen also unsere beiden Autoren auch in bezug auf

---

[1]) Vgl. Schick, Temple of Glas, Chapt. V, § 1.

die Art des Metrums auseinander, so ist gleichwohl eine gewisse Übereinstimmung insofern zu beachten, als beide (Ly. wenigstens dem Grundschema nach) einerseits durchgängig fünffüssige jambische Verse, anderseits fast ohne Ausnahme männliche Reime verwenden. Denn die vielen, eventuell für Ly. noch weiblichen Reimwörter mit unbetontem e[1]) gelten für V. natürlich als männlich. Daher trifft es sich einerseits, dass oft ganze grössere oder kleinere Abschnitte in bezug auf die Verszahl völlig oder fast ganz gleich sind. Anderseits ist V. aber auch imstande, wozu er sich tatsächlich entschliesst, mannigfache Reimwörter vom Original herüberzunehmen, freilich in viel eingeschränkterem Masse als in den unter a.[2]) besprochenen, in der Strophenart genau übereinstimmenden Abschnitten. Denn im Vergleich zu diesen Bestandteilen ist er hier, wenn er auch im grossen und ganzen seiner Vorlage verhältnismässig getreu zu folgen bestrebt ist, ebenso durch die veränderte Reimstellung wie durch die neueingeführte Strophenbildung auch beständig zu einem stärker abweichenden Gedanken- und Satzgefüge gezwungen und daher auch in der beliebigen Wahl seiner Reimwörter viel mehr behindert.

B. Nähere Charakteristik der Vers- und Reimtechnik in der Neubearbeitung.

§ 8. Andere wichtige Gesichtspunkte als die bisher erörterten lassen sich bei der Vergleichung unserer beiden Gedichte, von denen das Original dem Mittelalter, die Modernisierung jedoch der Neuzeit angehört, nicht feststellen. Um indes von der Verskunst und überhaupt von dem ästhetischen Werte des LD ein Gesamturteil zu erhalten, müssen wir die unserem V. eigentümlichen metrischen Erscheinungen in einer unabhängig von TB zu unternehmenden Betrachtung näher ins Auge fassen.

---

[1]) Vgl. Schick, Temple of Glas, Chap. V, § 3.

[2]) S. 18 ff. unserer Abhandlung.

a. Silbenmessung.

Die Flexionsendungen *-es*, *-est*, *-ed*, *-en*. Schon bei der Betrachtung dieser Flexionssilben lässt sich mit offenbarer Deutlichkeit die Tatsache erkennen, dass V., um das Versmass und den Rhythmus wenigstens äusserlich möglichst rein herzustellen, ein Hauptgewicht auf eine sorgfältige Silbenmessung legt, freilich unter weitgehendster Benützung metrischer Lizenzen.

Zunächst finden wir, dass diese Endungen ebenso wie bei anderen Dichtern in ausserordentlich häufigen Fällen mit Vollmessung zu lesen sind; dies ist besonders häufig bei der Verbalendung -ed zu beobachten.

Aber auch Synkope, bezw. Verschleifung lässt V. in all den oben genannten Endsilben eintreten, wenn es bei ihm die Notwendigkeit erheischt. Bei Verschleifungen greift V., besonders bei der Partizip-Perfektendung -en der starken Verba, nicht selten zur Ausstossung des stammauslautenden Konsonanten, was eigentlich einen gewaltsamen Vorgang darstellt und bei guten Dichtern zwar gelegentlich sich findet, von V. jedoch zu häufig angewandt wird, z. B.: 128*, XV, 6 tane (= taken). Anderseits lesen wir als Endung der 3. Pers. Sing. Praes. Ind., falls diese für vollgemessen gelten soll, stets -eth, z. B.: 9, IX, 4 sufficeth; 9, XIII, 6 beareth; 26, I, 2 seemeth.

Romanische Ableitungssilben, wie -iage, -ian, -ience, -ion, -ious usw. Bei diesen Silben lässt V. die doppelte Messung in einer verhältnismässig starken Häufigkeit eintreten. Bersonders im Vers-Schluss kommen diese Endungen in zweisilbiger Verwendung auffallend oft vor, wodurch V. auf die leichteste Art eine grosse Reihe von bequemen Reimen erzielt: 285, X, 5 sŭspícĭón (mit dem Reim: Ăgámĕmnón); 206, XIII, 5 affécтĭón (m. d. R.: thróne); 128*, XIV, 2 dĕstrúctĭón (m. d. R.: ŏccásĭón); 12, II, 5 sŭbvérsĭón (m. d. R.: bĕgún); 55, V, 5 Grămárĭán (m. d. R.: Réthŏrítĭán). Auf der anderen Seite ist indes auch Synizese, d. h. einsilbige Messung dieser Endungen anzutreffen.

Silbenverschleifung. Schon in den vorhergehenden

Erörterungen war bei der Behandlung der Flexionsendungen und der romanischen Ableitungssilben gelegentlich von Silbenverschleifung die Rede. Jetzt sind noch folgende hauptsächliche Fälle nachzutragen:

1) Verschleifung des vokalischen Auslauts und Anlauts zweier Wörter; zunächst der häufigen Verbindung many a, z. B. 9, IV, 1; 12, III, 1; 127*, XI, 5; 128*, X, 4; 205, VIII, 5; 205, IX, 6; 228, XV, 5; 283, VIII, 3; ferner in ähnlichen Wortgruppen, z. B. 208, VI, 2 píttie it wás.

2) Verschleifung, bezw. Elision der Wörtchen *to, so*: 301, XIV, 6 t'arriue; 283, I, 3 t'whom; 228, IV, 1 t'Achilles; 284, I, 3 T'intrap; 205, XI, 6 t'his death; 7, VIII, 3 und 7, XII, 3 t'vndertake; 7, II, 6 t'encrease; 6, V, 5 t'assemble; 7, IV, 5 t'effect; 6, VII, 3 t'aduance; 266, XI, 6 T'remoue; 2, XV, 3 t'giue; 300, XII, 3 s'extreamely.

3) Verschleifung des bestimmten Artikels, die in LD auffallend häufig ist, z. B. 127, XIV, 4 th'jsle: 8, V, 4 th'infernall; 8, VI, 3 th'Arcadian; 106, XV, 4 th'aire; 107 I, 1 th'ice; 267, XV, 2 th'enemie; 270, XIII, 6 th'only: 277, XII, 6 Th'jnfirnall.

4) Verschleifung des *e* in der Lautgruppe Konsonant + e + r + Vokal: 283, IX, 2 traíterouslý; 228, XIV, 1 dífferentlý: 283, XIV, 3 réverence greát; 284, IV, 3 séverall dishes; 284, IV, 5 líberallíe; 205, X, 5 invéterate hátred; 145, XII, 3 Génerall óf: 8, IX, 4 dángerous fíght; 106, XV, 1 shíuering wínter; 26, XV, 2 líberall Árts.

Silbenverschleifung finden wir auch in sonstigen ähnlichen Lautverbindungen vor, wo andere Dichter ebenfalls eine solche angewandt haben[1]): 206, XVI, 6 coúntnănce díd; 127*, III, 4 én(e)mĭes bloód; 3, III, 1 méd(e)cĭne boýld.

5) Folgt auf einen langen Vokal oder einen Diphthong ein kurzer Vokal, so kann letzterer mit ersterem verschmelzen, besonders in Wörtern wie power, being, seeing,

[1]) Vgl. Schipper II, § 45.

cruel usw., z. B.: 53, III, 3 pówer and gráce: 53, VIII, 2 pówer imbáseth; 301, IX, 2 pówer of ány: 128*, IX, 3 pówer ŏf mén: 3, III, 4 flówers ănd leáues: 3, VIII, 5 flówers to ríse: 204, XIV, 6 Bĕing óf sŏ greát.

Eine solche Verschmelzung kann auch stattfinden beim Zusammentreffen von zwei kurzen Vokalen, z. B.: 301, VI, 3 tárrying thére: 26, III, 6 Whŏ píttieth nót.

6) Verschleifung von *i* in spirit: 270, VIII, 6 Bў spírit diuíne.

7) Verschleifung oder Ausfall des intervokalen v. Diese Fälle sind bei V. ausserordentlich häufig, namentlich in ever, never, even: 301, VII, 3 whátsŏére: 300, VI, 4 ŏrepást; 301, IV, 1 néretheléssе: 207, XI, 6 nére wăs foúnd; 128*, IV, 3 whósŏére: 106, XIII, 6 und 128*, VIII, 4 ne're; 8, III, 3 ŏrethrów; 8, VIII, 5 ŏrecáme.

8) Ausserdem treten bei vielen einsilbigen Wörtern, hauptsächlich bei Hilfs-Verben oder Pronominibus leichte und allgemein übliche, oftmals aber auch gewaltsam erscheinende Verkürzungen oder starke Verschleifungen ein: 129*, I, 2 T'were: 127*, VIII, 6 to't; 8, IX, 2 view't; 8, IX, 4 slew't; 106, XIII, 5 t'was; 268, XV, 1 was't; 25, XVI, 1 'tis; 266, XV, 5 draw't: 6, XII, 4 joy's (= is); 26, I, 6 whats.

Zum Schlusse sei noch bemerkt, dass in bezug auf die sämtlichen genannten Gruppen, wo in LD so ungewöhnlich oft Verschleifung der Silben stattfindet, natürlicherweise auch in häufigen anderen Fällen Vollmessungen festzustellen sind.

Apokope, d. h. Weglassung einer unbetonten Vorsilbe, ist ebenfalls bei V. häufig anzutreffen: 55, XV, 4 und 302, XII, 4 gainst; 26, VII, 4 Gainst: 55, XVI, 4 und 283, II, 5 bout; 228, XVI, 1 und 283, I, 3 cause (= because); 283, IX, 4 mong; 7, VI, 1 bone.

Zerdehnung. 1) Solche Wörter, in denen ein r auf einen Diphthong folgt, können infolge der silbenbildenden

Kraft des *r* zerdehnt werden, z. B. E^r, IX, 4 Ŏf fíĕrs máde; E^r, IX, 5 fíĕr bróthers; 129*, 1, 4 fíĕr ín; 15, II, 1 requírĕ sílence.

2) Zerdehnung kann ferner dadurch hervorgebracht werden, dass zwischen zwei Konsonanten ein e (sehr selten u) eingeschoben wird, um zwischen zwei in der Arsis stehenden, unmittelbar aufeinanderfolgenden Silben eine Senkung zu erhalten: 301, XII, 3 remémb[ĕ]ránce; 208, III, 1 kínd[ĕ]réd; 206, IV, 5 coúnt[ĕ]ríe; 205, X, 4 rĕdoúb[ĕ]léd; 205, XI, 5 doúb[ĕ]líng; 128*, I, 1 mónst[ĕ]roús; 57, V, 2 chíld[ĕ]rén; 27, VI, 4 kínd[ĕ]léd (reimt mit hid); 127*, III, 3 vént[u]rous.

b. Wortbetonung.

§ 9. Aus den Betrachtungen im vorhergehenden Abschnitt a ist das Bestreben von V., sich einer wenigstens formell sehr genauen Silbenmessung zu befleissen, auf das bestimmteste hervorgegangen, wie auch seine Gewohnheit, von den zu Gebote stehenden metrischen Lizenzen einen sehr ergiebigen Gebrauch zu machen. Ebenso bemerken wir jetzt, was sehr naheliegend ist, dass V. zwecks Erzielung eines verhältnismässig reinen Versmasses auch in der Wortbetonung die üblichen künstlerischen Freiheiten sich in reichstem Masse zunutze macht, und zwar wiederum in einer Häufigkeit, die, wie in verschiedenen vorher behandelten Fällen, den durchschnittlichen Brauch der Zeitgenossen überschreitet.

Drei- und mehrsilbige Wörter. Hier finden sich viele Fälle von ungewöhnlicher rhythmischer Betonung, wie sie auch bei den andern zeitgenössischen Dichtern vorkommen: 301, IX, 2 créătúre; 283, X, 5 suspícĭón; 284, VII, 3 Cŏntrárў tó; E^r, XVI, 3 cŏntrárў; 12, II, 5 sŭbvérsĭón; 7, VII, 5 nécĕssárĭe.

Zweisilbige Wörter.

1. Zurückziehen des Akzentes, zunächst bei romanischen Wörtern, z. B.:

8, XVI, 6: 9, II, 2; 206, I, 3; 228, VIII, 3: 300, VIII, 4 éxtrĕame; dann aber auch bei germanischen Wörtern: 207, XIII, 6 v́pŏn mé; 283, X, 1 revéngĕd v́pŏn thóse: 300, IV, 6 v́pŏn ús: 301, XII, 2 v́pon noúght; 118, VIII, 1 théreŏn óffĕred: 11, IV, 2 théreŏf chánge.

2. Vorrücken des Akzentes, zunächst bei roman. Wörtern (archaischer Akzent), z. B.: 26, XVI, 6 Ănd gaínst *nătúre* ăgaíne: E v, VIII, 3 gíue *băttaíle* (reimt mit assaile): aber auch bei german. Wörtern: 205, II, 1 Sárpĕdón likewíse.

A n d e r w e i t i g e C h a r a c t e r i s t i c a i n d e r W o r t b e t o n u n g. Sind die bis jetzt angeführten Fälle von eigenartiger Wortbetonung auch bei anderen Dichtern vielfach üblich und immerhin erträglich, so haben wir es bei der Betonung von Flexionssilben wie — ing, — less, — ness, — ly, schon mit willkürlicheren Abweichungen zu tun. V. macht auch hiervon einen verhältnismässig zu häufigen Gebrauch.

Noch viel verwerflicher aber ist es, wenn leichtere Endsilben, wie — est, — er, oder gar unbetonte Flexionssilben wie — eth, — ed, vom Ton getroffen werden. Selbst diese Gewohnheit findet sich gar nicht selten in LD. Wir wollen indes nur noch für die letztgenannten besonders verwerflichen Fälle mehrere Beispiele aufzählen. Hauptsächlich die Gepflogenheit, die Verbalendung — ed als billig zu erlangende Reimsilbe zu gebrauchen, ist sehr charakteristisch für V.: 7 XVI, 3 coúrăgés mŏst stoút: 127*, II, 2 fúrnĭshéd (reimt mit ĕxpérĭencéd); 129, I, 1 redoúb[e]léd (reimt mit hĕ bléd); 12, III, 2 floúrĭshéd (reimt mit ĭnhábĭtéd): 8, X, 2 ădvéntŭréd tŏ táke; 8, XI, 4 Hĕ trávĕlléd tŏ Átlăs: 9, IV, 2 fúrnĭshéd ĭn bráue; 3, I, 6 cómpăsséd (reimt mit head): 106, XIII, 2 fáshĭonéd (reimt mit v́nfúrnĭshéd: 26, XII, 3 mŭch hónoŭréd shăll bé: 2, XII, 4 hálŏwéd (reimt mit sped).

Freilich brauchen wir in solchen Fällen, wo unbetonte Endsilben vom Akzent getroffen werden, nicht immer streng schematisch zu skandieren, und, wo es nur einigermassen angeht, werden wir einen anderen Rhythmus zugrunde legen,

ausgenommen natürlich dann, wenn, wie in vielen der obigen Beispiele, diese Endsilben zugleich die Reimsilben bilden.

Auf jeden Fall aber ist eine derartige Praxis, besonders wenn sie so häufig auftritt, streng verwerflich. Wir finden indes auch hier unsere Behauptung gerechtfertigt, dass V. eine wenigstens im theoretischen Sinne möglichst akkurate Silbenmessung sich zur Aufgabe macht und dabei auch derartige Härten im Rhythmus nicht scheut.

Aus diesem Umstande hauptsächlich lassen sich auch die Fälle erklären, in denen einsilbige Wörter, wie Präpositionen, Artikel, Pronomina mit unlogischer Satzbetonung vom rhythmischen Akzent betroffen werden oder zwei einsilbige Wörter eine unnatürliche Wortbetonung erhalten, mit anderen Worten, Fälle, in denen wir schwebende Betonung anzunehmen haben. Auch solche Beispiele, die nach Schipper eine „unter allen Umständen tadelnswerte metrische Lizenz darstellen", sind in LD ziemlich häufig anzutreffen. Jedoch sind diese Erscheinungen immer noch weit erträglicher als die oben genannten gar zu häufig wiederkehrenden Fälle, wo unbetonte Endsilben den rhythmischen Akzent erhalten.

c. Versrhythmus.

§ 10. Da V., freilich oft mit erzwungener Zuhilfenahme von allen möglichen metrischen Lizenzen, eifrig bedacht ist, die für sein Metrum verlangte Silbenzahl und das Grundschema des Versmasses genau beizubehalten, so ergibt sich von selbst, dass Abweichungen in bezug auf den Ausfall von Silben im Verse ausserordentlich selten anzutreffen sind.

So finden sich 1) für fehlenden Auftakt, d. h. für Ausfall der ersten Senkung, nur sehr wenige Beispiele, wie:

302, II, 5 Át your hánds, to whóm with griéfe and cáre.
107, XI, 1 Máchon ánd his bróther Pólidrús.

2) Ebenso steht es mit dem Ausfall einer Senkung im Innern des Verses, z. B.:

22 8, VII, 4 Háue swórne, ánd wĭth fúll ĭntént dĕcréed.

Diesen Vers können wir indes auf das regelmässige

Schema zurückführen, wenn wir das Wort sworne infolge der silbenbildenden Kraft des r zerdehnen und zweisilbig lesen.

3) Ausfall einer Hebung, sowie

4) Fehlen eines ganzen Taktes kommen so gut wie gar nicht vor.

Doppelte Senkung. 1) Ebenso sind doppelter Auftakt, d. h. doppelte Senkung am Anfang des Verses und

2) doppelte Senkung im Innern des Verses eine ganz seltene Ausnahme. Eine besondere Art der letzteren ist die durch epische Cäsur hervorgebrachte doppelte Senkung. Von dieser soll jedoch erst bei der Behandlung der Cäsur gesprochen werden.

Überhaupt werden wir bei der metrischen Untersuchung bald gewahr, dass man viele Seiten in LD durchblättern muss, bis man auf einen Fall stösst, wo tatsächlich von fehlenden oder überzähligen Silben die Rede sein kann. Bei dem Begriff „überzählige Silben" sind die weiblichen Reime, deren Vorhandensein allerdings eine Silbe mehr bedingt, selbstverständlich ausgeschaltet.

Enjambement. Auf der einen Seite ist das Enjambement allerdings eine künstlerische Freiheit, die von den Dichtern mit gutem Recht zuweilen angewandt wird, um eine allzu grosse Eintönigkeit des Metrums zu vermeiden. Anderseits ist in bezug auf V. wieder zu bemerken, dass er, wie wir schon öfter wiederholen mussten, in seiner Art zwar eine genaue Silbenzählung, dafür aber auch mitunter stark hervortretende Nachlässigkeiten im Versrhythmus aufweist. So finden wir gerade auch im Enjambement neben mannigfachen leichteren und zulässigen Gestaltungen sehr viele unnatürliche und unschön wirkende Beispiele, eine Eigentümlichkeit, die durch die besondere Vorliebe für langen, ausgedehnten Periodenbau noch hervorragend unterstützt wird. Ja, das ausserordentlich häufige Vorkommen der Enjambements ist ein besonderes metrisches Charakteristikum von LD, allerdings, wie wir gleich hinzufügen wollen, hauptsächlich in

einzelnen Partien, die offenbar nicht alle mit der nämlichen Sorgfalt durchgearbeitet sind.

Natürlich gibt es vor allem viele Fälle, bei denen Enjambements innerhalb der einzelnen Strophen eintreten. Aber auch die Fälle von Strophen-Enjambements sind noch zu berücksichtigen, d. h. von solchen, bei denen ein Satz oder Satzteil von einer Strophe in die folgende hinübergreift und innerhalb der letzteren erst zum Abschlusse gelangt. Und gerade diese Art, die doch eigentlich nur ganz ausnahmsweise vorkommen sollte[1], treffen wir, besonders in bestimmten Teilen der Bearbeitung, in einer auffallenden Häufigkeit an. Durch die folgenden Angaben, bei denen überall 16 Strophen auf die Seite treffen, sei dies kurz erläutert:

Auf S. 40 in LD haben wir z. B. 6, auf S. 38 finden wir 7 mehr oder minder starke Strophen-Enjambements, auf S. 302 sogar 10 und auf S. 49 deren 11.

Einige Proben von harten Strophen-Enjambements, wie wir ihnen auf Schritt und Tritt begegnen, seien hier beigefügt:

{133, XVI, 6 . . . . and worthy Knight
{134, I, 1 Prothesilaus

{128, IX, 6 . . . . to draw
{ X, 1 Backe to the strond

{266, XIII, 6 . . . . they had
{ XIV, 1 Been gone indeed

{267, II, 6 . . . . they did
{ III, 1 Devise it

Cäsur. Was endlich die Cäsur betrifft, so wollen wir zunächst je die ersten 100 Verse der Preface, sowie des 3. und 5. Buches, im ganzen also 300 Verse auf die Verhältniszahlen der einzelnen Cäsurarten hin untersuchen. Fast durchweg lässt V. die metrische Cäsur an einer wichtigen logischen Pause eintreten. In unserer Untersuchung handelt es sich nur um die Feststellung der metrischen Hauptcäsuren. Die

---

[1] In Shakspere's Venus and Adonis z. B., das ja das gleiche Metrum aufweist, ist Strophen-Enjambement mit der grössten Sorgfalt durchweg vermieden.

Fälle, wo logische und metrische Hauptcäsur nicht zusammenfallen, sind vereinzelte Ausnahmeerscheinungen und beeinträchtigen die Ergebnisse der hier folgenden Zusammenstellung in keiner Weise. Bei der Ermittelung der einzelnen Cäsurarten in den oben genannten drei Abschnitten ergibt sich nachstehende Tabelle.

Preface (Vers 1—100).

Stumpfe Cäsur nach dem 2. Takt: 62 Fälle und zwar: D^r, I, 2; I, 5; I, 6; II, 3; II, 5; III, 1; III, 2; III, 5; III, 6; IV, 2; IV, 3; IV, 4; IV, 5; IV, 6; V, 1; V, 5; V, 6; VI, 2; VI, 3; VI, 4; VI, 5; VI, 6; VII, 2; VII, 6; VIII, 1; VIII, 5; VIII, 6; IX, 1; IX, 2; IX, 4; IX, 6; X, 1; X, 3; X, 4; X, 5; X, 6; XI, 3; XI, 4; XI, 5; — D^v, I, 1; I, 2; I, 3; I, 4; I, 5; II, 1; II, 4; II, 5; II, 6; III, 1; III, 2; III, 3; III, 5; III, 6; IV, 3; IV, 5; IV, 6; V, 1; V, 2; V, 3; V, 5; VI, 1; VI, 4.

Stumpfe Cäsur nach dem 3. Takt: 14 Fälle, und zwar: D^r, I, 3; II, 6; III, 4; IV, 1; V, 3; VII, 1; VII, 4; VIII, 4; IX, 5; X, 2; XI, 2; XI, 6; — D^v, I, 6; IV, 2.

Klingende lyrische Cäsur nach dem 2. Takt: 16 Fälle, und zwar: D^r, I, 1; II, 1; II, 4; V, 2; VI, 1; VII, 3; VIII, 2; VIII, 3; IX, 3; — D^v, II, 2; II, 3; III, 4; IV, 4; V, 6; VI, 2; VI, 3.

Klingende lyrische Cäsur nach dem 3. Takt: 6 Fälle, und zwar: D^r, I, 4; II, 2; V, 4; XI, 1; — D^v, IV, 1; V, 4.

„Andere Fälle“ (d. h. Verse mit Cäsuren an anderen Stellen oder Verse ohne Cäsur): 2 Fälle, und zwar: D^r, III, 3; VII, 5.

3. Buch (Vers 1—100).

Stumpfe Cäsur nach dem 2. Takt: 51 Fälle, und zwar: 138, I, 2; I, 3; I, 4; I, 6; II, 2; II, 3; II, 4; II, 5; III, 3; III, 6; IV, 3; IV, 4; IV, 5; IV, 6; V, 1; V, 2; V, 3; VI, 3; VII, 1; VII, 2; — 139, I, 1; I, 3; I, 4; I, 5; I, 6; II, 4; II, 5; II, 6; III, 3; III, 5; IV, 1; IV, 2; IV, 3; IV, 5; IV, 6; V, 1; V, 3; V, 5; VI, 1; VI, 4; VI, 6;

VII. 2; VII. 3; VII. 4; VIII. 1; VIII. 2; VIII. 5; IX. 2; IX. 3; IX. 5; IX. 6.

Stumpfe Cäsur nach dem 3. Takt: 20 Fälle, und zwar: 138. I. 1; I. 5; III. 1; III. 2; IV. 2; V. 6; VI. 1; VI. 2; VI. 4; VI. 6; VII. 6; — 139. II. 2; III. 1; III. 6; IV. 4; VII. 6; VIII. 3; VIII. 4; IX. 1; X. 4.

Klingende lyrische Cäsur nach dem 2. Takt: 11 Fälle, und zwar: 138. II. 6; III. 4; V. 4. V. 5; VII. 3; VII. 4; — 139. II. 1; VI. 3; VII. 1; IX. 4; X. 2.

Klingende lyrische Cäsur nach dem 3. Takt: 6 Fälle, und zwar: 138. VII. 5; — 139. I. 2; II. 3; III. 2; V. 6; VI. 5.

„Andere Fälle": 12, und zwar: 138. II. 1; III. 5; IV. 1; VI. 5; — 139. III. 4; V. 2; V. 4; VI. 2; VII. 5; VIII. 6; X. 1; X. 3.

5. Buch (Vers 1—100).

Stumpfe Cäsur nach dem 2. Takt: 41 Fälle, und zwar: 280. I. 1; II. 4; II. 6; III. 2; III. 5; IV. 1; IV. 2; IV. 3; IV. 5; IV. 6; V. 3; — 281. I. 1; I. 2; I. 4; I. 6; II. 2; II. 5; III. 2; III. 3; IV. 3; IV. 4; IV. 5; V. 2; V. 6; VI. 1; VI. 5; VII. 1; VII. 2; VII. 3; VII. 5; VII. 6; VIII. 2; VIII. 3; IX. 6; X. 4; X. 6. XI. 1; XI. 4; XI. 6; XII. 1; XII. 3.

Stumpfe Cäsur nach dem 3. Takt: 26 Fälle, und zwar: 280. I. 2; I. 4; I. 5; I. 6; II. 2; III. 6; IV. 4; V. 1; V. 2; V. 4; — 281. II. 3; II. 4; IV. 1; V. 3; V. 4; V. 5; VI. 6; VII. 4; VIII. 4; VIII. 6; IX. 1; IX. 2; X. 2; X. 3; XI. 5; XII. 4.

Klingende lyrische Cäsur nach dem 2. Takt: 7 Fälle, und zwar: 280. I. 3; — 281. I. 3; II. 1; III. 5; VI. 2; VI. 3; XI. 2.

Klingende lyrische Cäsur nach dem 3. Takt: 9 Fälle, und zwar: 280. III. 1; V. 6; — 281. II. 6; III. 1; IV. 2; VI. 4; IX. 3; IX. 5; XII. 2.

„Andere Fälle": 17, und zwar: 280. II. 1; II. 3; II. 5; III. 3; III. 4; V. 5; — 281. I. 5; III. 4; III. 6; IV. 6; V. 1; VIII. 1; VIII. 5; IX. 4; X. 1; X. 5; XI. 3.

Als Gesamtsummen für die einzelnen Cäsurarten ergeben sich demnach in den 300 Versen folgende Zahlen:

1. Stumpfe Cäsur nach dem 2. Takt:
   $62 + 51 + 41 = 154$ Fälle oder $51\frac{1}{3}\,\%$;
2. Stumpfe Cäsur nach dem 3. Takt:
   $14 + 20 + 26 = 60$ Fälle oder $20\,\%$;
3. Klingende lyrische Cäsur nach dem 2. Takt:
   $16 + 11 + 7 = 34$ Fälle oder $11\frac{1}{3}\,\%$;
4. Klingende lyrische Cäsur nach dem 3. Takt:
   $6 + 6 + 9 = 21$ Fälle oder $7\,\%$;
5. „Andere Fälle“:
   $2 + 12 + 17 = 31$ Fälle oder $10\frac{1}{3}\,\%$.

Hieraus ersehen wir zunächst, dass die stumpfe Cäsur nach dem 2. Takt etwa in der Hälfte der Verse sich findet, die andere Hälfte demnach sonstige Cäsurarten aufweist. Schon diese Tatsache zeigt, dass unser Dichter eine verhältnismässig gute Beherrschung des Rhythmus besitzt. Denn auch zur Zeit von V. ist, besonders bei weniger geübten Dichtern, die genannte Cäsurart noch in einer erdrückenden Überzahl von Fällen anzutreffen. Als zweite Hauptart bemerken wir die stumpfe Cäsur nach dem 3. Takt, die mit $20\,\%$ eine verhältnismässig hohe Zahl aufweist. Die klingenden lyrischen Cäsuren nach dem 2. und 3. Takt sind an und für sich viel seltener und bei V. in immerhin ganz entsprechender Weise vertreten. Unter der Rubrik „Andere Fälle“ haben wir solche Verse im Auge gehabt, welche Cäsuren an anderen Stellen, teilweise mehr am Anfange oder mehr am Ende oder auch an beiden von diesen Orten aufweisen, teilweise überhaupt jeder bemerkbaren Cäsur ermangeln. Diese sind mit $10\frac{1}{3}\,\%$ beteiligt. V. bringt also verhältnismässig genug Abwechslung und Leichtigkeit in den Rhythmus, was er ausserdem auch noch dadurch erreicht, dass er, hauptsächlich bei stumpfen Cäsuren nach dem 2. Takt, oftmals schwächere Nebencäsuren noch in anderen Takten eintreten lässt. Unsere Tabelle zeigt uns ferner, dass die Anzahl von stumpfen Cäsuren nach dem 2. Takt gegen das Ende des Gedichtes abnimmt. Dieser Umstand lässt

sich gewiss darauf zurückführen, dass V. (wohl in Anlehnung an Ly.) am Anfang des Gedichtes grössere Sorgfalt auf die Form legt und auch auf die strengere Wahrung des metrischen Normalschemas ängstlicher bedacht ist, wobei sich ihm jene Cäsur von selbst viel häufiger darbietet. In den späteren Teilen dagegen, wo sich Enjambements und, wie wir bereits bemerkt haben, selbst Strophen-Enjambements in ausserordentlich grosser Anzahl vorfinden, kommt die Cäsur oftmals ganz nahe an den Anfang oder ganz nahe an das Ende des Verses zu stehen, woraus dann hauptsächlich sich die starke Zunahme der „anderen Fälle" gegen Schluss der Dichtung hin erklärt. Was endlich die klingende epische Cäsur anlangt, so begegnet uns in den untersuchten 300 Versen kein einziges Beispiel hierfür. Überhaupt ist diese Gattung höchstens ganz vereinzelt einmal anzutreffen; denn das strenge Vermeiden von überzähligen Silben ist ja, wie wir gesehen haben, in der metrischen Eigenart von LD begründet.

d. Reim.

§ 11. In bezug auf den Reim machen wir die Beobachtung, dass V. auf der einen Seite sich wohl als befähigt erweist, seiner Aufgabe vollauf gerecht zu werden. Infolge der neuen Strophenbildung und der dadurch zur Notwendigkeit gewordenen komplizierten Reimstellung boten sich unserem Autor übrigens viel grössere Schwierigkeiten als in den Eingangsstrophen, wo das gleiche Metrum vorlag. Wie wir bereits erörtert haben, konnte V. in der „Preface" und in den 5 Büchern begreiflicherweise nur in geringerem Umfange die Reimwörter beibehalten und war demnach in der Hauptsache zu Neubildungen gezwungen. Auf der anderen Seite bemerken wir aber auch in bezug auf die Handhabung des Reimes in offenkundiger Weise bei einzelnen Teilen eine allzugrosse Flüchtigkeit des Bearbeiters. Der normale Reim für das in LD angewandte Metrum ist der männliche. Dieser ist denn auch in einer erdrückenden Mehrheit vorhanden, so dass die weiblichen im Verhältnis zu dem grossen Umfange des Gedichtes eine sehr seltene Ausnahme bilden; nur in

einzelnen weniger sorgfältig behandelten Partien sind letztere häufiger anzutreffen. Allerdings sind weitaus die meisten weiblichen Reimwörter solche, deren zweite Silben, falls sie im Innern des Verses stünden, als Verschleifungssilben gelten könnten, und unter diesen wiederum endigt die grösste Zahl auf -er.

Ausserdem bemerken wir, dass V. nur noch für ganz bestimmte weibliche Reimwörter eine gewisse Vorliebe besitzt, so für die folgenden:

sorrow -morrow (z. B. in 206, III, 1/3; 208, VII, 5/6; 302, XIII, 5/6); ferner vor allem für die zum Teil schon oben angedeuteten Reime von other und together oder brother usw., sowie solche auf thither, weather und ähnliche. Andere Reimwörter als die soeben beschriebenen Arten sind bei den weiblichen Versausgängen so gut wie ausgeschlossen.

Was dann vor allem die Genauigkeit, das erste und bedeutsamste Erfordernis für den Reim, betrifft, so werden folgende Hauptbedingungen gestellt: 1. dass die Reimtonsilbe mit der letzten Hebung zusammenfällt, 2. dass die Vokale der Reimsilben der Qualität und Quantität nach gleich sind, sowie auch die dem Reimvokal folgenden Lautelemente. In bezug auf die erste Forderung sind die Reime in LD fast durchweg einwandfrei. So kommt es, dass wir unakzentuierte Reime, d. h. solche weibliche Reime, bei denen nicht die betonten Silben, sondern nur die unbetonten Endsilben der Wörter reimen, so gut wie gar nicht antreffen. Höchstens ganz zufällig finden wir auch einmal „einseitig unakzentuierte“ Reime, d. h. solche, bei denen eine akzentuierte Silbe mit einer unakzentuierten reimt, z B.: B[r], III, 2 víctŏrý -glórў. Allerdings sind von den obigen Erscheinungen jene Fälle zu sondern, bei denen, falls wir das genaue jambische Versmass einhalten wollen, der Reim auf eine unbetonte Silbe zu stehen kommt und sich nur auf Kosten des Rhythmus geltend machen kann. Dies gilt von Fällen wie den beim Abschnitt über Wortbetonung S. 64 ff. erwähnten. Dabei fällt wiederum, wie dort selbst angedeutet, eine merkliche Bevorzugung der Reime auf die Verbalendung -ed auf. Solche Beispiele sind leider allzu häufig.

In bezug auf die zweite Forderung machen sich bei V. schon bedeutend mehr Freiheiten und gar oft auch auffallende Vergehungen bemerkbar. So finden wir öfter eine quantitative, bzw. qualitative Ungleichheit der Reimvokale. Diese Erscheinung ist verhältnismässig häufig, z. B.: 206, XV, 2 other — 4 together: 285, XVI, 5 weather — 6 thither: 285, V, 2 other — 4 thither: 3, III, 2/4 (sowie 128*, VIII, 5/6; 205, V, 1/3 und 286, IV, 5/6) thither — together: D^r^, I, 1 intreate — 3 get; 3, III, 5 best — 6 East; 172, XIV, 5 well — 6 deale; 268, I, 2 tale — 4 fall.

Ferner stimmen die dem allerdings gleichlautenden Reimvokale folgenden Lautwerte manchmal nicht überein. Übrigens finden wir derartige blosse Assonanz auch beispielsweise in „Venus and Adonis“ von Shakspere. Einige Proben aus LD: 128*, VII, 5 number — 6 wõder: 9, VIII, 1 compassíng — 3 begín: 6, XI, 5 remember — 6 tender: D^r^, XI, 1 err'd — 3 deseru'd.

Hie und da finden sich auch Reime, bei denen weder die Quantität, bezw. Qualität der Reimvokale noch auch der folgenden Laute gleich ist und demnach nur eine ganz lose Übereinstimmung stattfindet. Wir haben es in diesen Fällen mit sehr nachlässigen Reimen zu tun, die aber in der Tat ganz vereinzelt dastehen, wie etwa: 1, V, 2 little — 4 people. Ferner verschafft sich unser Autor eine sehr grosse Menge von Reimwörtern auf eine äusserst bequeme Art dadurch, dass er Endungen wie — ence, — ess, — ness, — y, sowie auch mit besonderer Vorliebe solche auf — ion und die Endungen der Eigennamen, hauptsächlich die auf — us verwendet, z. B.: 283, X, 5 suspición — 6 Agamemnón 127*, XIII, 2 Théséús — 4 Archilagús: 12, II, 5 subversión — 6 begín: D^r^, III, 1 influénce — 3 Eloquénce; D^v^, I, 2 Patrón — 4 obliuión: D^v^, II, 2 Historíes — 4 masteríes: D^v^, IV, 2 Maiestíe, — 4 dignitíe: E^v^, IV, 2 Corneliús 4 industrioús: 139, VIII, 5 jmperfectión — 6 descriptión: 26, IV, 5 assuredlý — 6 remedý: 277, XII, 5 Tantalús — 6 furioús.

e. Schlusserwägung.

§ 12. Überblicken wir zum Schlusse nochmals unsere Ergebnisse in metrischer Hinsicht, so beobachten wir zunächst die wichtige Tatsache, dass V. auf das sorgfältigste bestrebt ist, die für sein Versmass vorgeschriebene Zahl von 10, bezw. bei weiblichen Reimen 11 Silben theoretisch genau einzuhalten. Darum kann einerseits nur in ganz seltenen Ausnahmen von fehlenden oder überzähligen Silben die Rede sein: ja, V. opfert diesem seinem Prinzip auch gar manche Rücksicht auf den Rhythmus. Anderseits macht unser Autor, um eine theoretisch genaue Silbenmessung zu erzielen, von den mannigfachsten dichterischen Lizenzen Gebrauch. Solche Lizenzen wendet er aber auch in fast jeder anderen vers- und reimtechnischen Hinsicht für seine Zwecke in grossem Umfange an. Alle diese poetischen Freiheiten indes sind ausnahmslos solche, die auch bei seinen Zeitgenossen üblich waren, zum grössten Teile auch noch heute im Gebrauch sind und eine genaue Kenntnis und Übung der dichterischen Praxis voraussetzen. Allerdings müssen wir dem sofort wieder entgegenhalten, dass V., und zwar vor allem in einzelnen Teilen seiner Bearbeitung und in bestimmten bereits erörterten Fällen, einen allzu ausgedehnten Gebrauch von derartigen Lizenzen macht. Dies gilt, wie sich gezeigt hat, z. B. in hervorragendem Masse vom Strophen-Enjambement.

Aus allem aber geht zum Schlusse mit deutlicher Klarheit hervor, dass wir es bei V. mit einem Autor zu tun haben, der mit den Gesetzen der Metrik theoretisch auf das genaueste vertraut und auch befähigt war, sie praktisch zu beherrschen und anzuwenden. Anderseits ist aber auch offenkundig zu ersehen, dass er in vielen Teilen seiner Bearbeitung mit rascher und oft mit oberflächlicher Hand seine Aufgabe in metrischer Hinsicht ausgeführt hat. Allerdings ist dies bei dem ungeheuren Umfang der Dichtung und dem vielfach recht spröden Stoffe sowie bei den nicht geringen technischen Schwierigkeiten nur zu leicht erklärlich.

Kapitel III.

Der Grad der Übereinstimmung zwischen dem Troy Book und der Neubearbeitung.

§ 13. Übereinstimmung in bezug auf die verschiedenen Stoffe der Erzählung und deren Details. Wie schon auf dem Titelblatte die Neubearbeitung von 1614 kurzweg bezeichnet ist als „Written by John Lidgate Monke of Berry", so will V. dieselbe auch in ihrem ganzen Verlaufe ausschliesslich als ein Werk Ly.'s betrachtet wissen. Die Persönlichkeit des Bearbeiters als solche macht sich in der ganzen Darstellung ebensowenig wie auf dem Titelblatte irgendwie bemerkbar. Im Gegenteil, überall an den vielen Stellen, wo Ly. in seinem TB in der ersten Person in höchst subjektiver Weise hervortritt, behält V. diese Originalität in peinlichster Treue bei; so, wenn er moralische Auseinandersetzungen bringt oder sich sonst persönlich an den Leser wendet, wenn er von seinem Meister Chaucer spricht und in vielen anderen ähnlichen Fällen, wovon des näheren noch in § 14 unseres Kapitels die Rede sein wird. LD enthält auch alle die Widmungen und Preisreden, die dem Gönner Ly.'s, Heinrich V., im Laufe der ganzen Dichtung zugedacht sind. Mit einem Loblied auf diesen Fürsten beginnen und endigen die beiden Werke in genau übereinstimmender Weise.

Ferner haben wir bereits früher festgestellt, dass die Kapitel-Überschriften dem Inhalte nach sich genau decken, dass jedes Kapitel mit dem gleichen Gedanken beginnt und schliesst, dass jedoch die beiden Dichtungen in bezug auf den Gesamtumfang ziemlich abweichen, sowie dass auch der Umfang der einzelnen Kapitel gar oft beträchtlich verschieden ist. Die nächste Frage ist demnach: Erstreckt sich diese Verschiedenheit auch auf den Inhalt der einzelnen Hauptstoffe der Erzählung? Was uns hier zunächst angeht, ist die Tatsache, dass nichts Diesbezügliches ausgelassen ist, was irgendwie von Bedeutung wäre. Im Gegenteil, alle Begebenheiten der Dichtung sind ohne Aus-

nahme ebenfalls in der Neubearbeitung enthalten. Ja, auch alle Einzelheiten, die für den Fortschritt der Begebenheiten irgendwelche Wichtigkeit haben, sind mit herübergenommen So ist ferner die Reihenfolge der Stoffe genau die gleiche; überhaupt der ganze wesentliche Inhalt deckt sich von Anfang bis zu Ende in beiden Werken.

Von Interesse ist hierbei besonders die Betrachtung folgender Stoffe:

Zunächst liegt die Vermutung sehr nahe, dass V., nachdem er sich doch mancherlei Zutaten in anderen Teilen seines Werkes erlaubt, vor allem die Geschichte und Lebensschicksale Hectors, zu dessen Verherrlichung dem neugewählten Titel nach das ganze Gedicht zu dienen scheint, weitergestaltet und poetisch ausgemalt hätte. Dem ist jedoch nicht so. Es ist vielmehr im wesentlichen eine völlige Übereinstimmung festzustellen; d. h. V. hat in dieser Hinsicht nichts weggelassen, aber auch nichts hinzugefügt.

Das nämliche gilt auch von der Geschichte von Troilus und Cressida, die doch ebenfalls viel Anlass zu weiterer Ausschmückung geboten hätte. Diese Episode war zuerst von Dares kurz angedeutet, aber erst von Benoît de Sainte-More in ihrer eigentlichen Gestalt ausgearbeitet und auch von Baccaccio in seinem „Filostrato" dargestellt worden. Auf das letztgenannte Werk sich stützend, hatte Chaucer sein Epos „Troilus and Creseide" gedichtet. Aus diesem hinwiederum hat Shakspere neben anderen Quellen Stoff für sein gleichnamiges Drama geholt. V. jedoch hat dieser bei Ly. vorgefundenen Geschichte gar nichts beigefügt: im Gegenteil, er folgt gerne seiner Vorlage und erklärt selbst (183, II ff.) in Übereinstimmung mit Ly. (III, 4192 ff.), er wolle jetzt nicht länger über Troilus und Cressida berichten, denn darüber habe schon Chaucer viel besser und ausführlicher erzählt. So bezeichnen auch beide (Ly. II, 4677 ff.: V. 102, XIV ff.) den Versuch, hier noch mehr hinzusetzen zu wollen, kurzweg als „folly": denn Chaucer könne man ja doch nicht erreichen.

Anders steht es mit der Erzählung von Medea, zu der,

wie sich zeigen wird, V. reichliches Material hinzugefügt hat. Indes hat V. — und diese Frage geht uns hier speziell an — all das beibehalten, was Ly. im Gegensatz zur Derbheit Guidos an Liebreiz und keuscher Anmut in sein Gedicht zu verflechten verstanden hat, so vor allem die ganze ausführliche Beschreibung der Medea bei Ly. I, 1564—1948. V. hat diese Schilderung, allerdings zusammen mit dem vielen unvermeidlichen Bombast, herübergenommen in dem Abschnitt: 18, XIII, 1—22, VI, 6. Dabei entzücken uns freilich wieder solche Verse wie die in Ly. 1571—1592, von denen bei Guido gar nichts zu finden ist[1]).

Ebenso stimmen beispielsweise die unzähligen Kampfszenen bis auf die Einzelheiten inhaltlich genau überein. Auch in so minutiösen Darlegungen, wie dem ausführlichen Schiffskatalog des 2. Buches, sind die Details mit peinlicher Gewissenhaftigkeit wiedergegeben, so vor allem die vielen Zahlen, die Aufzählung der einzelnen Führer usw.

Alle die in Weglassung oder Ersatz bestehenden Abweichungen aber, die sich V. etwa bei Behandlung der erwähnten Stoffgebiete erlaubt, sind ausnahmslos lauter solche, die bei ihm durchweg gebräuchlich sind und keine wesentliche Veränderung des Inhalts bedeuten

§ 14. Übereinstimmung in bezug auf die „Stileigentümlichkeiten". V. nimmt ferner die vielen, zum grossen Teile ausführlichen Erweiterungen, die Ly. gegenüber dem schon an und für sich so weitschweifigen Guido aufweist, in der Regel ebenso sorgfältig mit herüber. So behält V. aus Ly. auch die mannigfachen Stilgewohnheiten, die teilweise den mittelalterlichen Dichtern überhaupt und speziell auch den Zeitgenossen Ly.'s gemeinsam, teilweise aber auch für Ly. besonders charakteristisch sind, so ziemlich alle in ihrem ganzen wesentlichen Umfange bei. Ebenso wie das, was Ly. als Litteraten kennzeichnet, hält er indes auch alle

[1]) Über die häufige Behandlung der Geschichte der Medea durch Ly., sowie über die dichterische Qualität der Beschreibung im TB speziell vgl. Schick, Temple of Glas, S. 74, Note zu Vers 62.

die Züge, die seinen Charakter, seine Eigenschaften als Menschen erkennen lassen, mit möglichst scharfer Treue fest.

Wir wollen nun unter dem Begriff: „Stileigentümlichkeiten" die Einzelheiten, die unseren Ly. nach den bezeichneten Seiten hin charakterisieren und die V. nach Kräften beibehalten hat, hier möglichst vollzählig zusammenfassen und des näheren zeigen, auf welche Weise und bis zu welchem Grade V. in den betreffenden Fällen eine Übereinstimmung eintreten lässt.

1. Vor allem haben wir auf eine Erscheinung aufmerksam zu machen, die zwar streng genommen nicht zu den „Stileigentümlichkeiten" zu rechnen ist, wegen ihres engen Zusammenhanges mit den übrigen hier aufzuzählenden Momenten jedoch an dieser Stelle ihren Platz finden möge; das ist nämlich die wichtige Tatsache, dass V. ebenso wie Ly. stets Partei für die Trojaner und gegen die Griechen nimmt. Darum ist auch nicht Achilles, sondern Hector der eigentliche Held, und nicht Homer, sondern Vergil ist der hervorragendste Gewährsmann aus dem Altertum. Über Vergil, der gleichwohl noch viele Unwahrheiten berichte, so wird lebhaft versichert, stehe aber hoch Guido della Colonne; denn er schöpfte seinen unbestechlichen Bericht aus den besten Quellen, aus Dares und Dictys, die selbst persönlich an den Kämpfen teilgenommen hätten. Diese Darlegungen werden schon im Prolog dem Leser ausführlich und eindringlich vorgeführt, und durch das ganze Epos hindurch finden sich derartige Hinweise von grösserem oder geringerem Umfange zerstreut. So macht Ly. im 4. Buch, Vers 2784—2854, in weit ausgesponnener Rede und V. in den entsprechenden Versen 230, XV, 1—231, XIII, 6 dem Homer bittere Vorwürfe, dass er in glänzender Rhetorik den Achilles über alle Massen gepriesen und gefeiert hätte, und doch sei Achilles so voll offenkundiger Grausamkeit und Hinterlist. Um den Leser aber recht eindringlich von diesen Wahrheiten zu überzeugen, verweisen beide am Ausgang des 5. Buches (Ly. V. 3326 ff. und V. 315, V ff.) nochmals auf ihre Gewährsmänner und bringen ein erneutes Loblied

auf Dares und Dictys, die angeblich im wesentlichen genau übereinstimmen und die Wahrheit am getreuesten berichten.

2. V. behält ferner jenes Motiv, das in der ganzen mittelalterlichen Dichtung und besonders auch bei Ly. eine hervorragende Rolle spielt, immer bei, nämlich die ausführliche Beschreibung von Tages- und Jahreszeiten, von welch letzteren die Beschreibung des Frühlings die weitaus häufigste ist. Die Übereinstimmung erstreckt sich fast durchweg bis auf alle in dieselben hineinverflochtenen Einzelheiten der mythologischen und Naturschilderungen. Diese Tatsache ist schon am äusseren Umfang der Verszahl zu beobachten, der sich durchgehends in solchen Fällen bei beiden Autoren fast vollständig deckt. Gelegentlich ist er sogar ganz gleich, wie etwa bei der Schilderung des heraufziehenden Morgens im 1. Buch, wo den Ly.'schen Versen 1197—1214 die entsprechenden bei V. 15, V, 1—VII, 6, d. h. 18 Zeilen gegenüberstehen. Der nämliche Gegenstand ist ebenfalls bei beiden mit 18 Zeilen beschrieben am Anfang des 3. Buches (Ly. III, 1—18; V, 138, I, 1—III, 6).

3. Damit hängen auf das engste zusammen die vielen astronomischen und meteorologischen Beschreibungen, an die sich V. ebenfalls bis auf die Einzelheiten genau anschliesst. Wie schon der äussere Umfang auch hier möglichst übereinstimmt, zeigt etwa ein charakteristisches Beispiel aus dem 2. Buch, die Beschreibung des Monats Mai (Ly. II. 3319—3355, d. h. 36 Zeilen, und V. 88, VI. 1—XI, 6. d. h. 36 Zeilen), in die besonders viele astronomische Details eingemischt sind.

4. Ebenso sind auch die mannigfachen mythologischen Einflechtungen im grossen und ganzen beibehalten. Von Abweichungen im einzelnen, die jedoch an dieser Tatsache im wesentlichen nichts ändern, wird im Kapitel IV die Rede sein müssen. Immer aber, wenn Ly. eine passende Gelegenheit zu finden glaubt, seine Weisheit in mythologischen Kenntnissen durch langatmige Berichte glänzen zu lassen, sind diese in LD mit herübergenommen worden. Ein treffendes Beispiel hierfür bieten im 2. Buch bei Ly. die

Verse 5391—5934, also 544 Zeilen, und die entsprechenden bei V.: 109, XII, 1—115. VIII, 6, also 546 Zeilen. In diesem Abschnitt ist, wie auch in anderen ähnlichen Fällen, keine wesentliche Zutat oder Weglassung zu verzeichnen. Schon dem äusseren Umfange nach sind die beiden Stellen, wie unsere Vergleichung dartut, fast völlig gleich. Alle Einzelheiten sind hier genau beibehalten. Es wird nämlich erzählt, wie Achilles und Patroclus dem Beschluss der versammelten Griechen gemäss sich nach Delos begaben, um das Orakel zu befragen. Darauf folgen nun bei beiden Autoren ungeheuer weitschweifige Schilderungen der Insel Delos und des Orakels, sowie die Aufzählung und Beschreibung der vielen Götter, die dort verehrt werden, nebst den umfangreichen, daran anknüpfenden biblischen und allgemein moralischen Erörterungen.

5. Anderseits schliesst sich V. aber auch genau an Ly. an, wenn dieser die mythologischen Gebilde als eitles Fabelwerk hinstellt und eine natürliche Erklärung derselben zu geben sucht. So z. B. weist Ly. in I, 345 ff. und V. in 5, XIV ff. darauf hin, die Erzählung vom goldenen Vlies sei nur ein erfundenes Märchen, das sich auf die Tatsache gründe, dass der Mensch mit unersättlicher Gier und Anspannung aller Kraft nach dem Besitz von Gold und Schätzen jage.

6. Ferner ist im grossen und ganzen eine Übereinstimmung festzustellen in der besonders bei Ly. stark übertriebenen Gewohnheit, jeden Augenblick auf seine wirkliche oder angebliche Quelle hinzuweisen und zur Stütze seiner verschiedenen Behauptungen und Anschauungen Namen von Gewährsmännern anzuführen, die ihm als besonders hervorragende Autoritäten erscheinen. Schon unter No. 1 dieses Paragraphen haben wir angedeutet, dass der Name seiner eigentlichen Quelle Guido della Colonne bis zum Überdruss immer und immer wieder genannt wird zusammen mit den unausbleiblichen Lobeshymnen. Ly. hat sehr häufig statt des Namens Guido den Ausdruck „myne Auctour", und auch V. setzt nach Belieben bald den Namen, bald die

Wendung „mine Author“. Ebenso ist schon davon gesprochen worden, dass Dares und in etwas geringerem Masse Dictys oft herangezogen werden, sowie auch, dass Vergil eine sehr bedeutende Rolle in dieser Hinsicht spielt. Ferner gehört noch Ovid zu denjenigen Autoren, die im TB als die am meisten bevorzugten zu gelten haben, und unter den englischen Schriftstellern vor allem Chaucer. Abgesehen von einer Menge einzeln zerstreuter Namen sind dann in zweiter Linie noch folgende Gewährsmänner zu nennen, die sowohl im TB wie in LD öfter anzutreffen sind: Boccaccio, Cornelius, Dionysius, Fulgentius, Homer (jedoch nur in oppositionellem Sinne), Jacobus de Vitriaco, Isidorus Hispalensis, Petrarca, Ptolemaeus, Statius: ausserdem auch noch verschiedene biblische Namen.

7. Überhaupt folgt V. immer genau seiner Vorlage, wenn diese das charakteristische Prunken mit Gelehrsamkeit an den Tag legt. Schon Guido bot davon in Hülle und Fülle. Aber Ly. hatte in seiner Art noch eine Menge von Vielwisserei auf allen Gebieten hinzugefügt, und all das finden wir in unserer Neubearbeitung wieder. Auch hier können wir, mit ganz wenigen, im nächsten Kapitel zu erörternden Ausnahmen, eine Übereinstimmung bis in die geringfügigsten Details hinein beobachten. So bemerkt beispielsweise Ly. II, 5623 f. im Anschluss an Guido: I fynde of the Mauryens, They worshyp Jubam . . . . Diesen unserem V. offenbar ungeläufigen Namen Juba finden wir in LD 112, V einfach in der gleichen Akkusativform Jubam wiedergegeben. Allerdings in bestimmten Einzelheiten, die meist für V. besonders charakteristisch sind, ist manchmal eine Abweichung festzustellen: davon wird später noch die Rede sein müssen.

8. Auf der anderen Seite hält V. aber auch an der demütigen, entschuldigenden, sich selbst erniedrigenden Ausdrucksweise Ly.'s fest. So bittet er vor allem beständig den Leser, Nachsicht mit seinen schlechten Versen zu haben und hierüber, wie im allgemeinen über seine Fehler und Gebrechen, kein allzu hartes Urteil zu fällen (so z. B. gleich im Prolog Ly. 63 ff. und in ent-

sprechender Weise V. D^r, X, 4, ff.; ferner Ly. Prol. 379 ff. und V. in den entsprechenden Versen: E^v, XII, 5 ff.) Das nämliche ist der Fall, wenn Ly. die Unzulänglichkeit der englischen Sprache und ihren Mangel an Ausdrucksfähigkeit beklagt. In dieser Weise versichert er im 2. Buch in den Versen 4188 f. (und V. in 97, VI, 6 ff.), es sei ganz unmöglich, alle die zu schildernden Freudenszenen in genügender Weise auf englisch darzustellen. Und ebenfalls im 2. Buch erklärt Ly. 3678 ff. (und V. 91, XV ff.) die heimische Sprache für unzureichend, um dem Guido in der Beschreibung der Schönheiten der Heleña auch nur einigermassen folgen zu können, und beide verweisen zu diesem Zweck eigens auf Guido, bei dem man das Nähere mit Genuss nachlesen möge. Oftmals nimmt V. auch die derbsten Ausdrücke herüber, so, wenn Ly. seinen eigenen Stil und seine Ausdrucksweise als „rude" bezeichnet und in dieser Hinsicht von seiner „rudeness" spricht. (Ly. I, 4431 und V. 52, IV, 1; Ly. II, 148 und V. 55, I, 2; Ly. II, 4157 ff. und V. 97, I, 5). Auch der Begriff „simple" findet sich in diesem Zusammenhang öfter (z. B. V. 59, IV, 5; hier handelt es sich um die angebliche Unfähigkeit, die Ausdrücke der Geometrie wiederzugeben). Die beiden Bezeichnungen „rude" und „simple" sind manchmal auch zusammen genannt, wie im 4. Buch, wo die Verse von Ly. 7095 f.:

. . . . after my sympelnesse
And þouȝ my stile blottid be with rudenes

in LD wiedergegeben sind in 279, II, 5 f.:

. . . . ile make an end
In rude and simple wise, as it is pend.

Auch bei anderen Anlässen äussert sich V. mit Ly. in dieser kleinmütigen Art, z. B. zu Beginn des 3. Buches, wo Ly. 109 ff. (und ebenso V. 139, VIII, 5 ff.) seine Unfähigkeit versichert, in ausführlicher Weise über Waffen und Rüstungen und überhaupt über Kriegsangelegenheiten zu berichten: denn er führe ja nur die Feder. Immer und immer wieder beruft sich Ly. (und mit ihm V.) mit demütigen Worten auf seine wirklichen oder angeblichen Gewährsmänner und prägt

auch ganz am Schlusse des 5. Buches seinen Lesern nochmals die Tatsache ein, dass er bloss die Berichte seiner grossen Vorgänger bringe und selbst kein besonderes persönliches Verdienst beanspruchen dürfe. So lesen wir zunächst bei Ly. die Stelle, wo dieser allerdings genauer seine Vorlagen, also auch Guido, ausdrücklich als „latyn" bezeichnet und seine Quellen noch besonders hervorhebt (V, 3360 f.):

> I haue no more latyn to translate
> After Dites, Dares, nor Guydo,

was V. mit den Worten wiedergibt (315, XI, 3 f.):

> And further of the same I cannot say,
> Because mine Authors thereof say no more.

Und gleich darauf (Ly. V, 3365; V. 315, XI, 6) würden beide es als „presumption" erachten, noch mehr zu dem hinzufügen zu wollen, was ihre Autoren bereits erzählt haben.

Mit besonderem Nachdruck aber beklagt Ly. (und mit ihm V.) seine Unfähigkeit, wenn er sich sein unerreichbares Vorbild entgegenhält, seinen „Meister Chaucer". So bedauert er im Zusammenhang mit der kurz vorher genannten Stelle, wo es sich um die Beschreibung der Bewaffnung handelt, (Ly. III, 536 ff. und entsprechend V. 144, I ff.) aufs tiefste, dass Chaucer ihm in derartigen Schilderungen nicht mehr helfend zur Seite stehen könne. Denn gerade er, so führen beide später aus (Ly. III, 4234 ff.; V.183, IX ff.), hat ja die englische Sprache, die vorher so rauh und hart („rude and harsh") war, zur höchsten Vollendung geführt; und sie beklagen mit inniger Anteilnahme den Tod Chaucers, des hervorragendsten Dichters von England (Ly. II, 4693 ff.; V. 103, I ff.). Und ähnlich wie für Dares und Dictys hat Ly. (und mit ihm V.) auch für seinen grossen Meister Chaucer nochmals am Schluss der Trojaerzählung die aufrichtigsten Lobes- und Dankesworte (Ly. V, 3519 ff.; V. 317, V ff.).

9. Aber nicht nur mit seiner Gelehrsamkeit, auch mit den aufdringlichen Regeln und Lehren seiner Lebensweisheit greift Ly. oftmals, und zwar vielfach höchst persönlich in die Erzählung ein. So kehren denn die vielen moralischen Erörterungen und Ermahnungen, die bis zum Über-

druss sich stets wiederholen, auch bei V. mit untrüglicher Sicherheit an der nämlichen Stelle und im grossen und ganzen auch im gleichen Umfange wieder. Bei bestimmten Anlässen zeigt Ly. eine ganz besondere Vorliebe zum Moralisieren. und V. schliesst sich dabei genau an ihn an. so vor allem. wenn er den Wechsel des Glücks predigen will, wobei er es nicht leicht unterlassen kann, zugleich mit eindringlichen Unterweisungen uns die allegorische Gestalt der Fortuna mit dem Rad in mehr oder minder weit ausgeführtem Bild ohne Unterlass vor Augen zu führen.

10. Charakteristisch ist ferner, das der nach dem Vorbild des Guido von Ly. bei jeder Gelegenheit zur Schau getragene Weiberhass und die vielen unzarten Ausfälle gegen das weibliche Geschlecht ebenfalls bei V. sich wiederfinden. Öfters werden die Frauen mit „Schlangen unter Blumen" verglichen (z. B. Ly. III, 4281: V. 184, II) — übrigens ein für den Stil Ly.'s sehr bezeichnendes Bild. Dann wird ihnen vor allem masslose Eitelkeit vorgeworfen, wie Ly. II, 2672 ff. und dementsprechend V. 81, VI ff. Ausserdem werden ihnen die schlimmsten Fehler, wie Falschheit, Bosheit, Treulosigkeit. Flatterhaftigkeit immer und immer wieder vorgehalten. V. bringt dabei alle Einzelheiten, die er bei Ly. vorfindet, und weist infolgedessen auch durchweg so ziemlich den gleichen äusseren Umfang an Verszahl in solchen Fällen auf. So zählen wir bei Ly. an der Stelle, wo er bei Gelegenheit der Zusammenkunft von Jason und Medea an der Tafel moralische Auslassungen über die doppelte Gesinnung der Weiber einstreut (I. 2072--2096) 25 Zeilen, und in dem entsprechenden Abschnitt in LD (23, XII, 1—XV, 6) 24 Zeilen. Auch bei weiter ausgesponnenen Erörterungen zeigt sich diese äussere Übereinstimmung. So stehen den Versen bei Ly. I, 1823—1948. d. h. 126 Zeilen, bei V. die entsprechenden 21, I, 1—22. VI, 6, d. h. 132 Zeilen gegenüber, so dass letzterer also sogar eine kleine Erweiterung, allerdings nur ganz unwesentliche stilistische Zutaten, aufweist. In diesen Versen machen beide dem Oetes die leidenschaftlichsten Vorwürfe. dass er in so leicht-

fertiger Weise seine Tochter dem Fremdling Jason anvertraut habe. Daran knüpfen dann beide weit ausholende Angriffe gegen das weibliche Geschlecht.

Aber Ly. zeigt sich durchaus nicht immer mit solchen übertriebenen Anklagen einverstanden. Er sucht vielmehr den Weiberhass Guidos nach Möglichkeit einzuschränken und diesen allzu strengen Urteilen seine eigenen gelinderen Ansichten entgegenzustellen. V. zeigt auch in diesem Punkte eine genaue Übereinstimmung mit Ly. So nimmt gleich im 1. Buch letzterer in den Versen 2097 ff. (und ebenso V. in 22. XVI. 1 ff.) die Weiber gegenüber den heftigen Ausfällen des Guido in Schutz und verwahrt sich ausdrücklich gegen die Annahme, dass seine Anschauungen mit denen des lateinischen Autors sich deckten. Er macht vielmehr Guido die grimmigsten Vorwürfe wegen seines Weiberhasses: ja, er verzweifelt sogar an dessen Seelenheil, wenn er nicht seinen schweren Fehler, der in den schlimmen Anklagen gegen die Frauen besteht, vorher aufrichtig bereut hat. Ebenso weist Ly. im 2. Buch Vers 3536 ff. (und V. 90, VII, 6 ff.) nach weiter ausgeführten Angriffen auf das weibliche Geschlecht daraufhin, dass nur Guido solche Behauptungen aufstelle; er selbst (Ly.) aber habe die Aufgabe erhalten, diesen zu übersetzen und müsse daher seine Worte getreu wiederbringen. Seine eigene Überzeugung sei jedoch ganz anders geartet: sein Herz habe ihm heftig gezittert beim Lesen solcher Beschimpfungen, und er selbst halte die Frauen für mild und gütig. In ähnlichem Sinne wie hier äussert sich Ly. auch im 3. Buche, nachdem er in längerem Exkurse in den Versen 4277—4342 (und V. 184, I, 5—XV. 2) gegen die Weiber sich ausgelassen hat, und fügt (Ly. Vers 4362; V. 185, II, 4) zu seinen rechtfertigenden Bemerkungen noch seine Ansicht hinzu, dass, wenn ein Weib schlecht zu nennen sei, dafür hundert gute zu finden wären. Endlich im 5. Buche beklagt sich Ly. ebenfalls (Ly. 2198 ff.; V. 303, II ff.) über die einseitigen Vorurteile und Lästerungen seitens Guidos und stellt diesen Anschauungen, um am Schlusse seines Werkes seiner eigenen Überzeugung nochmals herzhaften

Ausdruck zu verleihen, ein begeistertes Lob der weiblichen Tugendhaftigkeit entgegen und führt zugleich als Beweis eine Anzahl von Frauen bei Namen auf. In diesen Ausführungen, bis in alle Einzelheiten hinein, hält sich V. strenge an sein Original.

11. Die gelegentlich bei Ly. vorkommenden Anachronismen sind von V. ohne weiteres herübergenommen worden, so z. B. die Schilderung, wie Pyrrhus, der Sohn des Achilles, von Agamemnon zum Ritter geschlagen wird, wobei alle Details in LD sich wiederfinden (Ly. IV, 3990 ff.; V. 243, XV, 1 ff.). Auch fehlerhafte Angaben aus der Geographie lässt V. bewusst oder unbewusst stehen, wie die Bemerkung, dass Sparta eine Insel sei (Ly. I, 3801; V. 45, VI, 3).

12. Mit den vorher genannten Anachronismen hängt ferner enge zusammen die Gewohnheit Ly.'s, heidnische und christliche Gebräuche und Einrichtungen zu vermengen. Auch hierin schliesst sich V. getreu an diesen an. So bringen in dem Kapitel, das von der Besprechung Medeas und Jasons über die Eroberung des goldenen Vliesses handelt, unsere beiden Autoren einen genauen Bericht über eine Andachtsübung, die die Liebenden der Venus zu Ehren abhielten zu dem Zwecke „to holde a memorye“ (Ly. I, 3551); diese Übung wurde vorgenommen „in her oratorye“ (Ly. 3552). V. bringt diese Einzelheiten (42, VII) sowie die ganze übrige Darstellung des Vorganges genau wieder. So ist ferner der Seher Calchas bei beiden beständig ein „(Troian) Bishop“ genannt (Ly. II, 5977 und entsprechend V. 115, XV, 5; ferner Ly. III, 3672 und V. 177, VII, 1). Im 3. Buch Vers 5614 spricht Ly. bei Erwähnung des Heiligtums, in dem Hector beerdigt wurde, von dem „hyghe aultere“, und ebenso V. in 198, XI, 1 von einem „Altar“. Ferner lässt beispielsweise bei beiden Autoren Priamus durch eine Anzahl von Priestern beständig am Grabe des Hector für das Heil seiner Seele Gebete verrichten (Ly. III, 5741 ff.; V. 199, XII, 4 ff.)

13. Auch wenn Ly. seine strenge Rechtgläubigkeit dokumentiert, indem er der antiken, heidnischen Götter-

verehrung den allein wahren christlichen Glauben entgegenstellt, bleibt V. stets auf seiner Spur. Von der naiven Art, wie Ly. (und mit ihm V.) wegen des masslosen Weiberhasses Guidos für dessen Seelenheil in Furcht ist, haben wir bereits in No. 10 dieses Paragraphen Erwähnung getan. Ferner warnt Ly. beispielsweise I, 1711 ff. (und V. 20, III, 2 ff.) in langer Rede dringend davor, solchen abergläubischen Flunkereien wie dem Berichte über Medeas Zauberwerke irgendwelche Wahrheit beizumessen; vielmehr stellt er hiergegen die Verehrung des wahren Gottes auf, der allein imstande sei, gegen die Naturgesetze zu handeln und nur bei der „passion", dem Leiden Christi, übernatürliche Ereignisse bewirkt habe. Ebenso weisen beide, um ein Beispiel aus vielen herauszugreifen (Ly. IV, 6929 ff. und V. 277, V, 1 ff.), im Gegensatz zu der Anbetung von Götzenbildern und der Verehrung von mehreren Göttern auf den einzigen Gott hin, der alle Abgötterei hasse, und verurteilen jede andere Art von religiösem Kultus als Werk des Teufels. Dabei schärfen sie dem Leser mit besonderem Nachdruck ein, dass sämtliche Götter ohne Ausnahme zu verwerfen seien und bringen in langer Aufzählung alle die geläufigen Namen von Göttern, Göttinnen und sonstigen mythologischen Wesen.

14. Genau so verhält es sich mit den vielfachen Allegorien und Personifikationen, die bei Ly. anzutreffen sind. Vor allem ist es, wie bereits erwähnt, die Figur der Fortuna, die bis zum Überdruss sich immer und immer wieder als Interpretin der langweilenden moralischen Betrachtungen hergeben muss. Auch hier ist zu beobachten, dass V. das Original bis ins Detail hinein wiedergibt, was sich schon bei einer Vergleichung des äusseren Umfanges kundtut; denn er erlaubt sich dabei weder wesentliche Kürzungen noch Zutaten. So klagen beide (Ly. III, 4077—4092, d. h. in 16 Zeilen; V. 181, XII, 1—XIV, 6, d. h. in 18 Zeilen) die Fortuna an, dass sie so wechselhaft („variable") und launisch sei, und zeigen dies an der Geschichte von Troilus und Cressida. Auch in längeren derartigen Ausführungen

steht V. seiner Vorlage in bezug auf Weitschweifigkeit in nichts nach. So bringt beispielsweise Ly. II. 1—72. also in 72 Zeilen und V. 53, I, 1—54, III, 4, d. h. in 76 Zeilen. allgemeine Gedanken über die Unbeständigkeit, Wankelmütigkeit und Willkür der Fortuna.

15. Was ferner das Bestreben V.'s, an die Eigenart Ly.'s sich möglichst anzuschliessen, auf das deutlichste bezeugt und zugleich dessen scharfes Auge hierfür erkennen lässt, ist der Umstand, dass verschiedene Lieblingsausdrücke und ganz bestimmte Tropen und Figuren, die mit Sicherheit bei gewissen Gelegenheiten im TB wiederkehren, auch in LD sehr häufig unverändert anzutreffen sind. In bestimmten Situationen finden wir vielfach die nämlichen Bilder und Vergleiche. So werden in Kampfszenen die tapfer gegen den Feind anstürmenden Helden häufig mit Tigern verglichen (z. B. Ly. III, 1394 und V. 153, III, 6; ferner Ly. V, 2577 und V. 307, IV, 1) oder mit Tigern und Ebern zugleich (z. B. Ly. III, 1142 und V. 150, VI, 3) oder auch mit wilden Löwen (z. B. Ly. III, 2878 und V. 169, IV, 4; ferner Ly. IV, 1260 und V. 213, XVI, 2). In dieser Weise zeigt sich auch die deutlichste Übereinstimmung, wenn Ly. seinen Hass gegen jede Art von unaufrichtiger Gesinnung, besonders gegen Neid und Missgunst, zu erkennen gibt. Der Neid wird darum öfters als „Serpent" gekennzeichnet (Ly. II, 1090 und dem entsprechend V. 64, IV, 3). Oftmals wird der Gegensatz von innerer unwahrer Gesinnung, Hass und Neid einerseits, von dem trügerischen äusseren Schein andererseits, der in der Miene und im ganzen äusseren Gebaren Wohlwollen und Uneigennützigkeit heuchelt, durch ähnliche weiter ausgeführte Gleichnisse zur sinnlichen Anschauung gebracht; so finden wir beispielsweise das Bild von der heimtückischen Natter, die unter schönen Blumen verborgen ist (Ly. I, 185 ff.), auch in LD (4, III, 5 ff.) wieder; ebenso das hübsche Bild, in dem der brennende Neid mit glühender Sonnenhitze nach einem Regenschauer verglichen ist (Ly. I, 212 ff. und V. 4, VIII, 1 ff.). Überhaupt bringt V. besonders derartige charakteristische Bilder und Gleichnisse durchweg

in vollem Umfange wieder, allerdings manchmal, wie wir später sehen werden, mit einzelnen Abweichungen, die jedoch das Ganze an sich nicht abschwächen. So folgt V. in dem Kap. II des 1. Buches an den Stellen, wo der Neid des Peleus auf seinen Neffen Jason in weitschweifigen Auseinandersetzungen dargestellt wird, genau seiner Vorlage. In dieser Weise stehen dem Abschnitt bei Ly. I, 181—249, d. h. 69 Zeilen, wo besonders viele stilistische Charakteristica in dem angeführten Sinne vorzufinden sind, bei V. (4, III, 1—XIV, 4) 70 Zeilen gegenüber. Als besonders beliebter Ausdruck zur Kennzeichnung der falschen, übertünchten Gesinnung erscheint bei Ly. das Wort „sugred", das in Wendungen wie „sugred face", weitaus am häufigsten aber als „sugred words" bei V. ebenfalls wiederkehrt, so z. B. im Prolog in E^r, XIII, 4; im 1. Buch in 4, IX, 1 und 6, VI, 2; im 2. Buch in 88, IV, 2; im 3. Buch in 184, II, 5; im 4. Buch in 257, III, 1[1]).

Auch so anmutige, für Ly. charakteristische Stellen, in denen das bald erblassende, bald errötende Antlitz Helenas mit der Farbe der Lilie und der Rose verglichen wird (Ly. II, 3921 ff. und V. 94, VII ff.) sind beibehalten. Genau das nämliche ausgeführte Gleichnis finden wir bei beiden Autoren auf Cressida angewandt (Ly. III, 4127 ff. und V. 182, IV). Die im Gegensatze zu Guidos plumper Darstellung von Ly. (I, 2136 ff.) recht zart und diskret, teilweise mit feinfühliger psychologischer Analyse durchgeführte Schilderung des Konflikts zwischen „love and shame", der von Cupido in der Seele der Medea erregt worden ist, hat V. mit gutem Geschmack an dieser (24, VIII, 2 ff.) und anderen Stellen ebenfalls getreu mit herübergenommen. Das nämliche gilt von Fällen, wo es Ly. einmal gelingt, Wendungen des menschlichen Schicksals mit ergreifenden Schauspielen der Natur in Verbindung zu bringen, so bei dem rührenden Bericht von dem tragischen Untergang des tödlich verwundeten gewaltigen Teutran, der sein Ende herannahen sieht, als das verglühende

---

[1]) Über das häufige Vorkommen des ähnlichen Ausdrucks: „sugre and gal" bei Ly. vgl. Schick, Temple of Glas, S. 85, Note zu Vers 192.

Tagesgestirn in den Abendhimmel hinabsinkt (Ly. II, 7372 ff. und V. 129, XIII, 1 ff.). Andere ganz köstliche übereinstimmende Vergleiche finden wir z. B. auch, wenn das goldene Haar einer Jungfrau mit den Strahlen des Phoebus in Parallele gesetzt wird (Ly. II, 3663 f., V. 91, XIII, 5 f.; der nämliche Vergleich steht ferner: Ly. II, 4741 und V. 103, VIII, 3 f.) oder der vergängliche Ruhm mit der rasch verwelkenden Sommerblume (Ly. II, 2008 f. und V. 74, VI).

Auch in vielen anderen Einzelheiten lässt sich das Festhalten an der eigenartigen Ausdrucksweise der Vorlage nachweisen. So erscheint der „cock comon Astrologere" des Ly. (I, 2813) bei V. (34, II, 1) wieder als „Cocke th'Astrologer of night"; ebenso finden wir für die Verse Ly.'s (II, 2475 f.):

a cocke.
Singing his houres trewe as any clocke,

die entsprechenden bei V. (79, II, 5 f.):

a cocke.
That crowed each hower as true as any clocke[1]).

Ausserdem sind noch andere markant hervortretende stilistische Figuren in LD in bewusster Weise beibehalten. So stossen wir z. B. auf eine wirksame Anaphora, d. h. Wiederholung von bestimmten Wörtern am Anfang verschiedener Sätze oder Satzteile, die bei Ly. folgendermassen lautet, wobei Menelaus auf die Kunde von dem Raub seiner Gemahlin entsetzt ausruft (II, 4308):

Farewell my ioye farewell my olde playe:

bei V. lesen wir entsprechend (98, XII, 1):

Farewell my ioy, farewell my chiefest blisse. Ebenso finden wir Lautmalerei, wie das öfter zur Charakterisierung von Klageausbrüchen angewandte welaway, sowohl bei Ly. wie bei V. (z. B. für Cassandra: Ly. II, 4243 und V. 98, I, 1). Was die Alliteration anlangt, so werden wir hierüber hauptsächlich noch später zu sprechen haben. Jedoch ist auch in dieser Hinsicht viel Übereinstimmendes festzustellen.

---

[1]) Zu diesen charakteristischen Stellen vgl. Schick, Temple of Glas, S. CXXIV, wo ebenfalls die beiden genannten Zitate aus dem TB angeführt und besprochen sind.

So ziemlich durchweg beibehalten ist ferner die Invocatio, d. h. die Anrufung von Gottheiten, Musen und anderen mythologischen Wesen, besonders aber der beliebten allegorischen Gestalten und hier wiederum am häufigsten die Anrufung der Fortuna. Genau das gleiche gilt von der damit nahe verwandten Apostrophe, d. h. der Anrede an irgendwelche abwesende Persönlichkeiten, in unserem Falle hauptsächlich an die oben erwähnten Gestalten, sowie an abwesende Personen, die jedoch sonst an der Handlung beteiligt sind. In diese wirksame, subjektive Form kleidet Ly. oftmals seine moralischen Vorwürfe; dies ist z. B. der Fall mit den langatmigen Ausbrüchen des Tadels gegenüber dem an seiner Tochter Medea so leichtfertig handelnden Oetes (I, 1905 ff.):

Wherfore Oetes thy wit was to barayne usw.,

und ebenso V. 21, XV, 1 ff.:

Then must I needs King Oetes tell thee true usw.

So bemerken wir auch gleich in den ersten Zeilen des Prologs bei beiden Autoren eine Apostrophe an Mars. Manchmal beginnen mit derartigen Anreden neue Abschnitte oder auch Kapitel, wie beispielsweise Ly. das Kapitel XII des 2. Buches (Vers 1067) eröffnet mit dem Ausruf: „O Hateful harme . . . .“ und V. das entsprechende Kapitel mit den Worten (Vers 63, XIV, 1): „Oh cursed fiend . . . .“ Eine Art von paralleler Konstruktion, die darin besteht, dass Ly. sich nicht mit dem einfachen Ausdruck begnügt, sondern noch einen ähnlichen, synonymen hinzufügt[1]), finden wir bei V. in sehr ausgedehntem Masse wieder. So treffen wir derartige Konstruktion manchmal wortgetreu in LD an, wie die folgenden:

Ly. II, 4 werre or stryfe und V. 53, I, 4 warre and strife; oder Ly. II, 6 false and mutable und V. 53, II, 1 genau ebenso.

In anderen Fällen stimmen sie wieder nur teilweise, aber mit deutlichsten Merkmalen der Anlehnung, überein: Ly. II, 5 fikel and vnstable und V. 53, I, 3 fickle and wavering; Ly. II, 22 blandishing and smothe und V, 53 III, 1

[1]) Zu dieser Eigentümlichkeit Ly.'s vgl. die ausführlichen Darlegungen in Sieper, Lydgates Reson and Sensuallyte, Part. II, S. 44 ff.

smooth and double flattering; Ly. II, 18 counterfete and fayned countenaunce und V. 53, IV, 6 counterfeit and false dissembling cheare.

16. Ein weiteres charakteristisches Merkmal für die Schreibweise Ly.'s wie anderer mittelalterlicher Autoren ist die oft ins Ungeheuerliche gehende Anhäufung von Zahlenmaterial. Auch hier sucht V. mit möglichster Sorgfalt seinem Originale treu zu bleiben. Bei besonderen Gelegenheiten, wie bei der Aufführung des griechischen Schiffskatalogs (Ly. II, 5067—5208 und V. 106, XV, 1—108, I, 6), wo das bunteste Zahlenmaterial in völlig übereinstimmender Weise verwendet ist, sehen wir unsere Behauptung aufs klarste bestätigt. Ganz genau das gleiche gilt von der Aufzählung der Streitkräfte der Trojaner und ihrer Bundesgenossen (Ly. II, 7604—7875 u. V. 126*, VII, 1—129*, II, 4). Ly. beruft sich dabei, wie es die mittelalterlichen Schriftsteller, welche die trojanische Sage behandeln, überhaupt gerne tun, für seine Zahlen nach dem Vorbilde Guidos meist auf Dares ausdrücklich als seinen Gewährsmann; in LD dagegen findet sich dieser spezielle Hinweis, wie wir später hören werden, seltener. Allerdings bringt am Schluss des 5. Buches V. (315, V, 1ff.) genau den nämlichen Bericht wie Ly. (V, 3326), der bei nochmaliger Heranziehung all seiner Gewährsmänner wiederholt darauf aufmerksam macht, dass Dares und Dictys im wesentlichen übereinstimmen und die Wahrheit erzählen; nur in einigen wenigen Dingen, wie in der Angabe der Anzahl der getöteten Griechen und Trojaner, seien beide etwas verschieden.

17. Bei den ungeheuer vielen Abschweifungen vom Thema, die sich durch das ganze Gedicht hindurchziehen, zeigt sich V. ebenso wie Ly. bemüht, den Faden der Erzählung wieder herzustellen; häufig erwähnen daher beide Autoren kurz noch einmal die zuletzt beschriebenen Tatsachen der fortlaufenden Handlung. Meist aber gebrauchen sie formelhafte Überleitungen, unter denen die weitaus gebräuchlichste in dem einfachen Hinweis besteht, dass sie nunmehr wieder zu ihrem eigentlichen Gegenstande

zurückkehren wollen; allerdings ist in solchen stilistischen Wendungen Ly. in der Regel weitläufiger und umständlicher als V., der sich dann entsprechend präziser und gewandter ausdrückt.

18. Mit der bereits früher festgestellten Tatsache, dass V. seine Neubearbeitung durchweg als ein rein Ly.'sches Werk betrachtet wissen will, und mit den bisher erörterten Einzelheiten von übereinstimmenden Momenten hängt es zusammen, dass in LD auch all das enthalten ist, was zur Erläuterung der Charaktereigenschaften Ly.'s dienlich ist. Genau wie im Originalwerk spricht zu uns auch in der Bearbeitung von 1614 der sittenstrenge, rechtgläubige, demütige Mönch. In dieser Eigenschaft und von diesem Standpunkte aus verkündet er seine endgültigen Urteile über das Altertum ebenso wie über das Mittelalter, über alle menschlichen Verhältnisse, über Geist und Natur. Wenn er auf der einen Seite auch den Aberglauben scharf geisselt, so ist er auf der anderen Seite von einer gewissen religiösen Intoleranz nicht freizusprechen. Stets bekundet er offen seine Vaterlandsliebe und Königstreue, die ihn zu den begeistertsten Lobpreisungen hinreisst. Seine gerade, aufrichtige, männliche Gesinnung, die überall hervortritt, scheut auch keineswegs davor zurück, die Fürsten an ihre mannigfachen Pflichten zu erinnern und Einspruch zu erheben gegen Herrscherwillkür und Tyrannei. Er betrachtet es für jeden, der auf den Namen eines guten Schriftstellers Anspruch machen will, als unbedingte Schuldigkeit, in diesem Sinne rückhaltlos für die Wahrheit einzutreten.

Kapitel IV.

Die Abweichungen, soweit sie in Ersatz oder Weglassung bestehen.

§ 15. Veränderungen an sachlichen Details. Im vorigen Kapitel ist des näheren erörtert worden, dass V.

keine Begebenheit, aber auch keine Einzelheit, die für den Fortschritt der Handlung von Bedeutung ist, weggelassen oder verändert hat[1]). Es sind in sachlicher Beziehung nur unwesentliche Einzelheiten, die er gänzlich übergangen oder durch etwas anderes ersetzt hat. So ist beispielsweise am Anfang des vorigen Kapitels davon die Rede gewesen, dass in LD all das wiederzufinden ist, was Ly. in seiner Redseligkeit dem Leser von seiner eigenen Person auftischt. Es ist daher schon eine sehr seltene Ausnahme, wenn es sich einmal trifft, dass irgendeine Kleinigkeit in dieser Hinsicht unberücksichtigt bleibt. Dies ist z. B. der Fall gegen Ende des 5. Buches, wo V. die Verse Ly.'s 2927--29 einfach ausscheidet:

> For almost wery feint and waike I-now
> Be þe bestes and oxen of my plow
> þe longe day ageyn þe hil to wende.

Besondere Beachtung verdient hier auch die abweichende Wiedergabe des Vollendungsjahres des TB. Denn während Ly. (V, 3368 f.) für dieses Jahr angibt:

> Was a þousand and foure hundrid ȝere
> And twenti ner I knowe it out of drede . . . .,

lesen wir in LD (315, XII, 3):

> One thousand & foure hundred twenty one[2]).

Im Laufe der Erzählung finden wir manchmal ganz unwesentliche Details fortgelassen, so im 1. Buch die Verse Ly. 743—745, in denen erwähnt wird, dass die Griechen (die an der phrygischen Küste ans Land gestiegen waren) sich badeten und frisches Wasser tranken. In dem Bericht über die Neuerbauung der Stadt Troja durch Priamus erwähnt Ly., dass in dem beschriebenen Theater der Altar gegen Osten gerichtet war (II, 865). In LD finden wir nichts davon erwähnt.

---

[1]) Die Zutaten, die allerdings teilweise wesentlich Neues bringen, sind gemäss der Überschrift unseres Kapitels bei dieser Behauptung natürlich nicht mit einbegriffen.

[2]) Zu dieser Stelle vgl. Koeppel, Story of Thebes, S. 10 ff.; Schick, Temple of Glas, S. CI; Bergen, S. II, Note 2.

Manchmal lässt V. einzelne Verse aus, die, ohne irgendwelchen Wert für den Fortschritt der Handlung zu besitzen, von Ly. nur zur ausführlicheren Kennzeichnung einer Situation eingeführt sind, wie die Zeilen bei Ly. II. 5232—38, die berichten, dass Agamemnon (in einer von ihm berufenen Versammlung, in welcher er zum Krieg auffordert) Platz nahm und nach ihm seine Mannen gemäss ihrem Range, und dass er dann, als alles verstummt war, zu sprechen begann. Diese einleitenden Worte fehlen in LD.

Während V. sich im allgemeinen auf das peinlichste bemüht zeigt, bei Aufzählung der vielen im TB vorkommenden Eigennamen ja keinen, auch nicht den unscheinbarsten zu übersehen, setzt er gleichwohl für die Namen der bei Ly. IV. 2992 f. genannten vier Helden, die sich besonders mutig im Kampf auf die Trojaner stürzten, nur den kurzen Hinweis (233, VII, 5 f.): Menelaus And others . . .

Ähnliche Weglassungen von Eigennamen treten uns nur höchst selten einmal entgegen. In bezug auf Achilles vermissen wir die Stelle (Ly. II, 8641—43), in der besonders darauf hingewiesen wird, dass er von den Trojanern mit grossen Ehren aufgenommen wurde: ebenso die Bemerkung, dass er im Kampfe gegen die Trojaner sogar die Kinder erschlug (II, 8622). Ferner lässt V. beim Bericht über die Zerstörung Trojas den besonderen Hinweis weg, dass die Griechen auch den Palast Ilion dem Erdboden gleichmachten (Ly. IV, 6527 f.). Mit gutem Rechte macht hier Ly. nochmals auf diesen herrlichen, nunmehr dem Untergange anheimgefallenen Bau aufmerksam, nachdem er seiner genauen, ausführlichen Beschreibung vorher so viel Raum gegönnt hatte.

In den weit ausgeführten Kampfszenen lässt V. wenige und nur geringfügige Details unberücksichtigt, wie etwa die folgenden:

Ly. V, 1259 f.: And cast at hym allas þe mortal fate
And percid hath þoruȝ mailles and plate

und V, 1262 f.: þe soil aboute of his blood al red
His dedly wounde so began to blede.

Allzu heikle, unzarte, hauptsächlich das weibliche Ge-

schlecht betreffende Einzelheiten, die sich hie und da noch bei Ly., wenn auch ungleich seltener als bei Guido. vorfinden, übergeht V. ebenfalls in der Regel einfach mit Stillschweigen.

Im 4. Buch vermissen wir die Bezeichnung des Festes, das zur Erinnerung an den Tod des Hector begangen wurde Ly. nennt zweimal (Vers 528 und 559) diese Feier ausdrücklich: „Anyuersarye“.

Auch kleine Umänderungen finden sich gelegentlich, wie die Umwandlung von:

Twenti þousand *marke* . . . .
Of pured gold (Ly. IV, 5714 f.)

in:

twentie thousand *pound* in gold (V. 262, II, 5).

Von Interesse ist endlich, dass LD in der Preface nichts von dem Ly.'schen Hinweis (Prol. 115) enthält, dass die Troja-Geschichte auch ins Französische („in the frenshe“) übersetzt sei; sondern V. spricht hier (D^v, VII, 5) nur von der lateinischen Abfassung.

§ 16. G r u n d s ä t z l i c h e V e r m e i d u n g v o n b e s t i m m t e n s t i l i s t i s c h e n G e w o h n h e i t e n L y.'s. In dieser Hinsicht ist sehr wenig zu berichten. Denn einerseits bemüht sich V., wie wir in Kap III gesehen haben, in der offenkundigsten Weise, in der Hauptsache all das beizubehalten, was die schriftstellerische Eigenart Ly.'s vor allem kennzeichnet; auf der anderen Seite werden wir im nächsten Paragraphen Gelegenheit haben, von denjenigen e i n s c h r ä n k e n d e n Abweichungen zu sprechen, die sich auf die sonst im Wesen beibehaltenen Eigentümlichkeiten beziehen. Wollen wir aber hier Gelegenheit nehmen, die Diktion der zwei Autoren im allgemeinen zu vergleichen, so müssen wir vor allem auf die oft erörterte Tatsache hinweisen, dass Ly.'s Stil eine stark ausgeprägte Eigenart im schlechten Sinne, besonders in seinen späteren Werken und auch schon in seinem TB aufweist. Wir meinen hier seine oftmalige Gewohnheit, die Sätze ohne Gefühl für ein Ebenmass ziellos fortlaufen zu lassen, die logische Verknüpfung der Gedanken gänzlich zu missachten und verschiedene Details in einer für den Leser

höchst ermüdenden Weise immer und immer zu wiederholen. Diese Gepflogenheit macht sich vor allem in der häufigen Erscheinung des Anakoluths, d. h. des Abspringens von der grammatischen Konstruktion, unangenehm bemerkbar. Wenn wir damit den Gesamteindruck, den LD in dieser Hinsicht auf uns macht, vergleichen, so müssen wir bekennen, dass V. von diesem Mangel im grossen und ganzen freizusprechen ist und sich bemüht zeigt, einen möglichst harmonischen Satzbau zu gestalten. Finden wir aber auch in anderen Teilen übermässig lang ausgedehnte, ermüdende Perioden, die sich oft von einer Strophe in die andere mit unschön wirkendem Enjambement erstrecken, so wird sich gleichwohl immer erkennen lassen, dass der Autor wieder den Faden des Gedankens aufnimmt und sich niemals des Anakoluths schuldig macht, ebenso, dass er kleine Details, Beiwörter, Bilder, Vergleiche, wie sie Ly. schon nach einigen Versen bis zum Überdruss wiederholt, einfach übergeht, obgleich auch er konsequenter Weise Wiederholungen grösseren Stils stets beibehält.

An dieser Stelle ist dann noch besonders hervorzuheben, dass V. die allzu gelehrt erscheinenden direkt dem Lateinischen entnommenen Ausdrücke so ziemlich durchgängig unterdrückt. Es ist nur eine ganz zufällige Ausnahme, wenn einmal ein solches Wort, wie Meridien (Ly. II, 2419 und V 78, X, 5) in übereinstimmender Weise anzutreffen ist. Umgekehrt finden wir einmal ganz gelegentlich ein lateinisches, allerdings auch sonst gebräuchliches Wort, als Ersatz für einen englischen Ly.'schen Ausdruck, wie z. B. Verbatim (55, V, 5) für Worde by worde (Ly. II, 174). Sonst aber lässt V. die lateinischen Ausdrücke oftmals einfach fort, so die folgenden:

penam tallionis (I, 3612)[1]; De transformatis (II, 3154); Crepusculum (III, 2674).

In anderen Fällen ersetzt V. den lateinischen Ausdruck durch den entsprechenden englischen: so hat er an einer

---

[1]) Übrigens auch die englische Form hiefür payne of talyon (II, 3066) ist in LD unterdrückt.

anderen Stelle für „merydyen“ (Ly. III, 3408) das Wort „noonetime“ (174, XI, 4); für den Ausdruck „Locus infestus“ (Ly. IV, 6920), womit das Grab der Hecuba bezeichnet ist, setzt er: „place vnfortunate“ (277, III, 3); die lateinische Endung des Wortes „Hebanus“ (Ly. III, 322) streicht er in „Heban“ (141, XII, 5); ebenso ändert er „Helespontico“ (Ly. II, 5408) um in „Hellespont“ (V. 109, XIV).

§ 17. Einschränkungen und unwesentliche Umänderungen in bezug auf die im Wesen beibehaltenen stilistischen Besonderheiten Ly.'s. Obwohl bei V. im allgemeinen eine wesentliche Übereinstimmung mit den stilistischen Besonderheiten Ly.'s festzustellen ist, treffen wir gleichwohl gewisse Veränderungen an, die sich jedoch nur als Ausnahmen von der Regel erweisen. Ly. schwelgt bekanntlich in mythologischen Ausdrücken und Wendungen. Es ist darum nicht zu verwundern, wenn z. B. V. an Stelle der vorgefundenen Metonymie öfter den eigentlichen Begriff setzt. Die weitaus häufigste Erscheinung ist die, dass für den Ly.'schen Ausdruck „Phoebus“ V. einfach das Wort „Sun“ (die Sonne) setzt, so in folgenden Fällen: Ly. II, 2015 und V. 74, VII, 5, sowie VIII, 1; Ly. II, 4089 und V. 96, V. 1; Ly. II, 5026 und V. 106, X, 1; Ly. II, 8702 und V. 137, VI, 2; Ly. III, 2755 und V. 168, II, 5; Ly. IV, 2422 und V. 227, IV, 1; Ly. IV, 3867 und V. 242, XII, 6; Ly. V. 1635 und V. 297, V. 4.

Auch der umgekehrte Fall findet sich mitunter, wo wir bei Ly. "sonne", bei V. dagegen "Phoebus" lesen, so beispielsweise: Ly. IV, 727 und V. 208, VIII; Ly. V. 30 und V. 281, I; Ly. V, 274 und V. 283, VII. In I, 270 steht bei Ly. "sonne vnto the sonne", was V. ebenfalls mit "Phebus" wiedergibt (5, II). Auch in anderen Fällen setzt V. öfter „Phebus“, so für die folgenden Ly.'schen Ausdrücke: II, 1725: lyght (V. 71, III, 3); II, 5088 und III, 2160: Titan (V. 107, II und 161, XI, 4). Auf der anderen Seite wiederum finden wir das Ly.'sche "Titan" von V. durch "Sun" ersetzt, wie in folgenden Stellen: Ly. IV, 262 und V. 203, VIII, 2; Ly. IV, 3579 und V. 239, XIII, 2. In ähnlicher Weise lesen wir

bei V. 208, VII, 1 nur "night". wo Ly. IV, 722 eine mythologische Anspielung auf "Titan" heranzieht. Dagegen setzt V. 106, XV das Wort "Titan", wo Ly. II, 5070 "Apollo" aufweist. Die genannten Fälle, in denen es sich also fast durchweg um die Umschreibung der Begriffe „Sonne" oder „Tageslicht" handelt, sind die weitaus häufigsten. Ähnliche Erscheinungen finden sich ebenfalls mitunter, so der Ersatz des Ly.'schen "zephirus" (II. 673) durch das einfache "wind" (60, VII, 1).

Eine andere sehr häufige stilistische Gewohnheit Ly.'s besteht darin, den Namen von Helden, sowie auch von gelehrten und anderen historischen, bezw. pseudohistorischen Persönlichkeiten, besonders von solchen, für die er eine gewisse Vorliebe verrät, Appositionen und andere Zusätze beizufügen, welche teils zur Charakteristik, teils aber auch nur zur müssigen Deutlichkeit dienen. Diese Zutaten erstrecken sich oft nur auf einzelne Wörter, häufig aber bis auf mehrere Verse. In allen Kampfszenen, wie auch im griechischen und trojanischen Schiffskatalog im 2. Buche, wo besonders viele Eigennamen angehäuft sind, machen sich derartige Erscheinungen vor allem bemerkbar. V. gibt diese Zusätze nicht immer im ganzen Umfange wieder; er kürzt sie meist, und nur in seltenen Fällen lässt er sie völlig weg. Das letztere tut er fast stets, wenn sich dieselben bei Ly. in kurzer Aufeinanderfolge gar zu aufdringlich wiederholen.

Hiefür seien einige charakteristische Beispiele erwähnt, in denen V. derartige Zusätze ganz oder teilweise unterdrückt. So fehlen die Verse I, 1751 f., in denen von Dyonysius Areopagita die Rede ist:

> Which at Athenes as clekes [sic!] of hym write,
> Was called in scholes Ariopagyte.

Mit besonders vielen schmückenden Beiwörtern und anderen Zutaten wird stets Agamemnon von Ly. bedacht, wie in II, 4443f.:

> . . . . gouernour,
> And of their hooste chieftaine and Emperour.

V. 100, VI, 5 nennt ihn einfach:

> the chiefe Commander of their host.

So fehlen auch die zu seinem Lobe angeführten Zeilen Ly. III, 2382 f.:

As he that was in all his worke and dede,
Full circumspect both in werre and peace.

Ebenso übergeht V. oftmals Zusätze, die bei Ly. über die Abstammung des Helden berichten sollen, wie den Vers III, 2856:

That called is the sonne of Tydyus.

Ausserdem seien noch als Beispiele folgende charakterisierende Zutaten erwähnt, die V. weggelassen hat:

Ly. III, 3334 (Hupon): Lyke a Gyaunt as bokes vs assure.
III, 3396 (Menestes): In whom there was so moche manhode sene.
III, 5188 (Thelamonyus): Proude in armes and euer surquidous.
IV, 2305 f. (Diomedes): whiche of his woundis grene Recured was as seiþ myn auctor clene.
IV, 3325 f. (Aiax Thelamon):
A worþi knyȝt and famus of his hond
Amonge alle þo of þe Grekis lond.
IV, 4041 (Pollidamas): A knyȝt of Troye, a ful manly man.
IV, 6059 (Sinon): Of this wyse and crafty Greke.

Auch so markante, besonders charakteristische Beiwörter, wie für Calchas (Ly. IV, 6042 f.) sind gelegentlich in LD. übergangen:

þis sleiȝti serpent, fader and patroun
And fynder vp of tresoun and of gyle.

Eine auffallende Erscheinung, hauptsächlich in Abschnitten wie im griechischen und trojanischen Schiffskatalog, ist die, dass manchmal die Angabe und nähere Beschreibung des Heimatsortes fehlt, von dem aus der betreffende Held in den Krieg zog, so II, 5157 (über Prothesilaus):

From Phylyarcha the stronge myghtye yle.

Bei den mythologischen und allegorischen Gestalten sind ebenfalls zuweilen Appositionen und andere Zusätze weggelassen, so die Bezeichnung für Venus (II, 2777):

this heauenly Emperesse,

oder die Beschreibung der Fortuna (I, 754 f.):

This gery fortune, this lady recheles,
The blinde goddesse of transmutacion.

Was weiterhin die vielen Andeutungen und Beispiele aus der Bibel, vor allem aus dem neuen Testament, und die bei jeder Gelegenheit vorgebrachten Hinweise auf die Heilswahrheiten betrifft, so hat V. alles bis ins Detail getreu beizubehalten gesucht. Darum ist es ein äusserst seltener Fall, wenn einmal, wie am Schluss des 5. Buches, der Autor von LD, nachdem er das Vollendungsjahr des TB angeführt hat, die darauf folgenden Verse Ly.'s (V, 3370—72) einfach übergeht:

After þat Crist resseyved our manhede
Of hir þat was Emperesse and quene
Of heuene and helle and [a] maide clene . . .

Überhaupt fehlt hie und da auch einmal eine grössere Anzahl von Versen, wenn dieselben zur Kennzeichnung der Situation nicht weiter beitragen, wie etwa die folgenden Zeilen (Ly. II, 681—83), die in der Erzählung von der begonnenen Neuerbauung der Stadt Troja vorkommen:

And thrugh the towne with crafty purueiance,
By great auise and discrete ordenaunce,
By compasse cast and squared out by squyers . . .

Ebenso ist manche als abgeschmackt erscheinende Bemerkung weggelassen, wie der Vers II, 4189:

I passe it ouer for I was not there.

Desgleichen allzu derbe oder plumpe Ausdrücke, wie (Ly. II, 3665 über Medea): her fleshly face.

Dass V. auf die Übereinstimmung auch im Detail die grösste Sorgfalt verwendet, ersehen wir daraus, dass er sich sogar die genaue Beobachtung der Reihenfolge bei Aufzählungen zur Pflicht macht. Darum ist es äusserst selten, wenn er z. B. die Namen der bei Ly. II, 7626 ff. genannten drei Könige in der umgekehrten Weise wiedergibt (126*, X).

Als besonders charakteristisch für Ly.'s Stil ist stets bezeichnet worden die überaus starke Anhäufung von Flick-

wörtern und formelhaften Wendungen, die in der Regel auf den Zusammenhang hinweisen, die Aufmerksamkeit erregen oder auf die Quelle hindeuten sollen oder auch nur in blossen Versicherungsformeln bestehen[1]). In dieser Hinsicht müssen wir es nun dem V. sehr zugute halten, dass er bis auf einen geringen Rest dieses Flickmaterial ausgemerzt hat. Dieser Rest besteht aus ein paar Ausdrücken, die sich nur hie und da einmal zerstreut vorfinden und nicht weiter störend wirken. Die Wendung, die noch am häufigsten anzutreffen ist, lautet: "truth to say" oder "to say the truth" und kommt z. B. an folgenden Stellen vor: D^r, V, 1; D^v, VIII, 2; 6, XII, 1; 54, IV, 1; 55, IV, 5; 128*, XI, 1; 301, V, 5. Ähnlich lautende, seltener erscheinende Phrasen sind: truth to tell (6, I, 3); for true it was (106, XII, 2); true it is (270, X, 6); manchmal findet sich auch eine Wendung mit doubt, wie: for to put you out of doubt (9, VIII, 6). Höchstens können wir hieher noch die formelhaften Hinweise auf die Quellen rechnen, die V., allerdings in geschickterer und präziserer Weise, ebenfalls zum Teil beibehalten muss, da er, wie gezeigt wurde, die vielen Namen von Gewährsmännern aus Ly. gewissenhaft so ziemlich alle herübernimmt.

Was nun endlich noch in diesem Paragraphen zur Betrachtung übrig bleibt, sind die in § 14 (des Kap. III) unter dem Begriff „Stileigentümlichkeiten" zusammengefassten Erscheinungen, in denen V. im wesentlichen zwar eine möglichst getreue Übereinstimmung sich zur Aufgabe macht, aber doch in besonderen Einzelfällen gewisse Abweichungen zutage treten lässt.

In dem genannten Paragraphen haben wir unter Nr. 1 davon gesprochen, dass V. all das, was eine Parteinahme für die Trojaner verrät, möglichst genau beibehalten hat. Als einziges Ausnahme-Beispiel in dieser Hinsicht, das von

[1]) Hierüber vgl. folgende Autoren, die zugleich eine Menge von derartigen bei Ly. vorkommenden Wendungen aufzählen: Schick, Temple of Glas, S. CXXXVII f.; Schleich, Fabula, S. 64 ff.; Gattinger, Die Lyrik Ly.'s, S. 72 f.; Sieper, Reson and Sensuallyte II, S. 52—56, sowie S. 45, Note 1.

einiger Bedeutung wäre. ist höchstens eine Stelle aus dem 4. Buche zu nennen. Hier berichtet Ly. über die unmenschliche Art, in welcher Achilles den Leichnam des Hector behandelt, und knüpft daran die schärfsten Ausfälle gegen die Heimtücke und Grausamkeit des griechischen Helden. V. setzt für diese weitschweifigen Anschuldigungen, die sich gegen die gefühlsrohe Handlungsweise des Achilles richten und die Verse Ly. IV, 2762—76 umfassen, nur die wenigen Zeilen (230, XII, 5—XIII, 2):

Smot off his head, and not contented so,
Vnknightly his great crueltie to sho,
XIII) He causd his mangled body to be bound
Vnto his horses tayle.

Ferner haben wir unter Nr. 2—5 des § 14 von der wesentlichen Übereinstimmung in den konventionellen Beschreibungen der Tages- und Jahreszeiten, sowie in den mannigfachen astronomisch-meteorologischen und mythologischen Einschiebseln gesprochen. Einzelne Abweichungen sind auch hier festzustellen.

So fehlt in LD die Zeitbestimmung von Ly. I, 206; ebenso die Zeilen Ly. I, 1632 f.

Ferner vermissen wir hie und da einzelne Verse, die nähere Auskunft über die Beschaffenheit des Wetters geben, wie die Zeilen Ly. II, 3880 f.

Unvergleichlich öfter treten uns die gewöhnlich in Weglassungen bestehenden Abweichungen bei mythologischen Darstellungen entgegen. Aber bei der ungeheuren Häufigkeit und dem meistens weit ausgedehnten Umfange der letzteren sind die festzustellenden abweichenden Einzelfälle immer noch nur als geringe Ausnahmen von der Regel zu betrachten. So fehlen beispielsweise die Verse Ly. I, 1612 f., die sich mit Medea beschäftigen; ebenso die Erwähnung, dass Thelagonyus und Thelamonyus unter die Sterne versetzt wurden (Ly. V, 3324 f.)

Eine Veränderung etwas bedeutenderen Stils finden wir im 4. Buche, wo sowohl Ly. wie V. eine Aufzählung der bekanntesten Götter, Göttinnen und sonstigen mythologischen

Wesen bringen. Hiebei erlaubt sich V. einige Abweichungen. Die in Betracht kommenden Verse bei Ly. sind die Zeilen IV, 6951—6991. Dieselben beginnen:

Satorn nor Mars Pallas nor Juno
Jubiter Mercurius nor Pluto
Nouþer Flora þat doth þe floures sprede . . .

Bei V. entsprechen dem ganzen Abschnitte die Verse 277, X, 1—XVI, 3, welche folgendermassen beginnen:

First Jupiter. Saturne, Mercurie,
Apollo, Daphne, Mars the God of warre.
Diana cald the Queene of Chastitie, . . .

Ausser der sofort ersichtlichen Veränderung der Reihenfolge sind noch folgende Abweichungen zu bemerken: Bei V. bleiben unberücksichtigt die Namen Tellus (Ly. 6957), sowie „þe Cibeles nor Ceres“ (6971). Von V. jedoch sind neu hinzugefügt: Apollo (X. 2); dann der auch sonst[1]) in LD mit Vorliebe öfter genannte Name des Neptunus (XII, 1); sowie Bellona (XIII. 3), Janus (XIII, 4): ferner Bycornes, Fawnes, Incubs (XV, 6). Endlich erscheinen die elves Ly.'s (6984) bei V. wieder als Fayries (XV, 1).

Als die verhältnismässig häufigsten hieher zu rechnenden Erscheinungen sind jene zu betrachten. die in der Auslassung von einzelnen mythologischen Wesen samt den dazu gehörigen Beifügungen bestehen. Letztere umfassen gewöhnlich nur einen bis zwei Verse. Derartige Fälle können sich auf alle die in Kap. III unter No. 2—5 auseinandergesetzten „Stileigentümlichkeiten“ beziehen. So fehlen z. B. die Verse Ly. III, 546 f.. die von Alecto handeln; oder die Zeilen Ly. Prol. 26 f., die über Bellona Auskunft geben. Desgleichen übergeht V. nochmals die Erwähnung von „Cirrha“ in dem Vers Prol. 42.

In ähnlicher Weise sind es hauptsächlich noch die folgenden Verse Ly.'s, die sich auf die nacherwähnten mythologischen Einzelerscheinungen beziehen und bei V. völlig übergangen sind:

---

[1]) Vgl. § 25, No. 2.

Apollo (Prol. 145 f.); — Atropos (II, 2290; III, 966 f.); — die Quelle Caballyn (Prol. 44 f.); — Carybdis (II, 3612); — Ceres (V, 592); — Clio (II, 178); — Deucalion (III, 3296); — die Stadt Egee (I, 63; allerdings an späterer Stelle wird sie von V. einmal genannt); — Eolus (II, 6260; IV, 6642; V, 2399); — Hebe (II, 325 f.); — über Isis fehlt die nähere Auskunft von Ly. II, 5626; — Lucina (II, 4500); — Mars: eine grössere Weglassung findet sich im 1. Buche, wo an Stelle der Ly.'schen Verse 275—80, die von der strengen Bewachung des Widders durch Mars handeln, V. sich auf die kurze, bequeme Art ausdrückt: By Magicke art (5, III, 2); desgleichen fehlen die Verse, die sich auf Mars beziehen, in Prol. 19 f., sowie auch der Vers II, 1246, der ebenfalls den Kriegsgott nennt; — Parchas und die Furien (Prol. 51); — Phoebus (I, 1518 f.; II, 4462; 6238; 8107; 8569; V, 1557); — Zephirus (I, 3916).

Unter No. 6 des § 14 haben wir darauf hingewiesen, dass V. im wesentlichen auch die bei Ly. anzutreffenden sehr zahlreichen Namen von Gewährsmännern anführt. Am weitaus häufigsten kommt bei Ly. der Name Guidos vor, der zwar bei V. in vielen Fällen weggelassen ist, aber gleichwohl sich noch immer häufig genug bei ihm vorfindet.

So fehlt in LD der in folgenden Ly.'schen Versen enthaltene Hinweis auf Guido della Colonne: II, 2986; 3817; 6313; 8608; 8689; III, 1547; 1662; 1947; 2620; 2895; 3351; 5745; IV, 582; 1210; 1444; 1649; 1660; 1681; 2043; 2127; 2242; 2370; 3086; 3201; 3499; 3524; 3930; 3964; 4035; 4267; 5021; 5381; 6388; 6581; 6920; V, 239; 525; 566; 576; 690; 699; 969; 1113; 1184; 1215; 1299; 1785; 2760; 3329; 3349; 3361.

Ausserdem ist es vor allem Dares, der von V. in einer grösseren Anzahl von Fällen weggelassen wird, jedoch an den weitaus meisten Stellen, ebenso wie der Name Guidos, beibehalten ist. So fehlt bei V. in den entsprechenden Versen die Erwähnung des Dares, während wir seinen Namen in folgenden Versen Ly.'s antreffen: II, 4905; 5056; 7218; 7611; 7619; 7633; 7655; 7657; 7715; 7742; 7765; 7822;

7830: III. 402: 407: 1882: 2776: 4723: 4795: 4808: IV, 2040: 4374.

Abgesehen von diesen Fällen ist es im Vergleich zu der stark hervortretenden Gewohnheit Ly.'s. auf seine wirkliche oder angebliche Quelle alle Augenblicke hinzuweisen. sehr selten, wenn man einmal den Namen eines Gewährsmannes bei V. unterdrückt findet. So sind es hauptsächlich nur noch die folgenden Autoren, die im Gegensatz zu den nachgenannten Versen Ly.'s an den entsprechenden Stellen in LD nicht anzutreffen sind: Beda (II, 5891): — Euclid (II, 554: I neuer redde Enclide [sic!]): — Homer (II. 5199): — Lollius (Prol. 309: übrigens gerade wie hier Ly. in seinem Prolog, so nennt auch Chaucer in House of Fame III. 378 den Namen Lollius, ebenfalls zusammen mit Dares, Dictys, Guido und Homer): — Matthaeus (I, 68—70): — Plinius (III. 5729: V. 199, XI, 2 sagt nur „men"): — Vigecius (Prol. 89).

Umänderungen in andere Namen sind hiebei ganz selten, und zwar offenbar entweder nur der Lässigkeit des V. zuzuschreiben, wie die Einsetzung von „Guido" (V. 103. XI) für das Ly.'sche „Dares" (II. 4763); oder V. hat offenbar aus einem inneren Grunde eine Änderung vorgenommen. wie in 61, IV, wo er in passender Weise bei der Erwähnung Roms und des Tibers, der die Stadt durchfliesst. sich auf Vergil beruft, während Ly. (II, 768) in gewohnter Weise einfach „Myne auctour" setzt, worunter stets Guido zu verstehen ist.

Auch wenn Ly. seine übliche Gelehrsamkeit (vgl. No. 7 des § 14) auf allen möglichen Gebieten zur Schau trägt. erlaubt sich V. hie und da einige Kürzungen. Die wichtigsten Fälle mögen hier angeführt sein:

Das auffallendste Beispiel bieten die Verse Ly. II, 941 bis 50, in denen eine genaue Anleitung gegeben wird. wie die kreisförmige Grundfläche des neuerbauten Palastes Ilion zu berechnen sei[1], und die in LD vollständig fehlen:

---

[1]) Vgl. Schick, Temple of Glas, S. 71, Note zu Vers 36.

And who that wolde ye content of the grounde
Truely acounte of this place rounde, etc.

Auch den etwa hier zu erwähnenden Vers Ly. III, 762, wo der Gedanke, dass Patroclus schnurstracks dem Hektor mit aller Gewalt entgegenritt, in mathematischer Weise ausgedrückt ist: And as lyne right as is Dyameterre, übergeht V. völlig.

Im 2. Buche befindet sich eine Stelle, in der Ly. von dem Holze der „Cedre“ und ausserdem von „Heban“ spricht. Über das letztere äussert sich Ly. noch näher in den Versen 981—83, die bei V. ebenfalls gänzlich fehlen. V. unterdrückt ferner den Vers Ly. II, 521, der bei der Erwähnung Alexanders noch näher angibt: In his conquest by Perce when he went. Ebenso die Verse, die eine gelehrte Bemerkung über Herculea enthalten (Ly. II, 7443—45). Ebenfalls im 2. Buche spricht V. nur von Messena, während Ly. (Vers 7203) über diesen Namen noch weiter hinzufügt:

Is sayde Messena of Messes in latin.

Ly. berichtet (V. 3039—41) bei der Erzählung, dass Ulixes nach seinem sonderbaren Traum alle Wahrsager und Traumdeuter zusammenkommen liess, von expositours — devinours — clerkis, während V. (311, IX, 6) in einfacher Weise nur von Inchanters spricht.

An 8. Stelle war in § 14 die selbsterniedrigende, rechtfertigende Ausdrucksweise Ly.'s[1]) behandelt worden. Nur wenige Änderungen hat V. in dieser Hinsicht vorgenommen. So sucht er manchmal das Wort „dull“, wie Ly. sich selbst nennt, abzuschwächen, indem er z. B. in 42, IX, 4 einfach sagt: I cannot comprehend, während Ly. I, 3566 sich ausspricht: That I am dull for to comprehende. In ähnlicher Weise bezeichnet sich gleich darauf Ly. (I, 3574) als „so rude a man“ und in Vers 3577 als „Fordulled“; V. (42, X, 5) sagt dafür: that am a simple swaine. Besonders aber das Wort „rude“, wie Ly. seinen eigenen Stil oder auch die

[1]) „self-depreciatory, apologetic style“ ist sie von Schick, Temple of Glas, S. LXIV genannt.

englische Ausdrucksweise überhaupt nennt, scheint unserem V. in vielen Fällen allzu schroff zu sein. Daher lässt er diese Bezeichnung manchmal ganz fort, wie Ly. I, 1562 und 3090, oder V. setzt dafür eine abgeschwächte Form: so sagt er (54, XVI, 3): my barren wit, wo Ly. (II, 148) sich ausdrückt: My rude makyng. Gleichwohl finden wir auch in LD, wie in § 14 auseinandergesetzt wurde, das Wörtchen „rude“ oftmals beibehalten. Dass die englische Sprache in bezug auf Reimfähigkeit einen Mangel bekundet, will V. offenbar nicht gerne zugeben. Denn während Ly. II, 168, der Meinung ist: in *rime* Englyshe hath skersytye, sagt V. 55, IV, 2 lieber: the English *tongue* is harsh.

Unter No. 15 des § 14 haben wir über die wesentliche Übereinstimmung in bezug auf einzelne bei Ly. vorkommende Lieblingsausdrücke und bestimmte charakteristische Tropen und Figuren gesprochen. Bei der ungeheuren Menge derartiger Erscheinungen müssen die vorkommenden Fälle von Abweichungen ebenfalls nur als Ausnahmen betrachtet werden. Zunächst lässt V. gewisse von Ly. bevorzugte Bilder und Vergleiche hie und da fort, wie den Vergleich von kämpfenden Helden mit „wood Lions“ und „Bores vnmilde“ (Ly. II, 3858) oder die Benennung des Diomedes, den Ly. (V, 1264) als „wütend wie ein Tiger“ bezeichnet. In dieser Weise lesen wir bei Ly. III, 2469 f. von Tygres or Bores . . . . Or Bulles, bei V. 164, XVI, 2 dagegen nur von Tygars.

Andere für Ly.'s Stil charakteristische Stellen sind ebenfalls fortgelassen, wie die folgenden:

II, 3926 (über Helena, deren Schmerz möglichst drastisch dargestellt werden soll):

For aye she wepte as she to water wolde.

III, 1770: As he that was of knighthod crop and roote.

II, 8600 f. (bei der Schilderung eines Kampfes):

That many ryuer sothly on the grene,
Ran here and there of the hurtes sore.

II, 3313 (über Fortuna):

Wrynckled double like an horned snayle.

Wie wir bereits festgestellt haben, lässt V. die besonders

einzelnen Helden beigegebenen längeren Appositionen sehr häufig weg oder schränkt sie bedeutend ein. Ebenso übergeht er manchmal anderes unnötige Beiwerk, das Ly. nur in gewohnter müssiger Art beifügt. In dieser Weise stellen sich uns die Verse Ly.'s V, 1317 f. (über Tentar) dar:

With crowne and scepter had[de] regned longe
With his liges and his knyȝtes stronge,

wofür V. 293. XV, 2 die kahlen Worte setzt:

Tentar then did raigne.

Auch gewisse sonst beibehaltene Lieblingsausdrücke sind zuweilen übergangen, wie die Verwendung des Wörtchens gall in II, 8226 oder Prol. 278. Genau das gleiche gilt von dem Wörtchen sugred in einzelnen Wendungen wie II, 2479 oder II, 4627. Ebenso übergeht V. manchmal die bei Ly. gar zu häufigen Vergleiche von Neid und Missgunst mit Schlangen und Nattern, wie z. B. in zwei aufeinanderfolgenden Versen: II, 1080: enuious serpēt; 1081: addre enuyous. Den von Ly. gerne gebrauchten Ausdruck von der „Aufnahme in die neunte Sphäre" unterdrückt V. mit Vorliebe, so die Verse III, 4381 f., die von den 11000 heiligen Jungfrauen handeln. Auch seinem Gönner Heinrich V. wünscht Ly. (V, 3602 f.) nach dessen Tode:

. . . And afterward aboue þe nynþe spere
Whan he is ded for to han a place.

Diese Zeilen fehlen ebenfalls in LD.

Schick[1]) weist darauf hin, dass Ly. selbst für so umfangreiche Schöpfungen, wie für das TB, ohne jedes Bedenken die Bezeichnung „litel boke" anwendet. Ly. gebraucht diesen Ausdruck in der 1. Zeile des Lenvoy, wo er seinem eigenen Werke zuruft: „Go litel boke" u. s. w. Wie es scheint, ist diese Bezeichnung unserem V. doch zu ungeheuerlich erschienen; denn in dem entsprechenden ersten Verse des am Anfang stehenden Lenvoy sagt er einfach: my Booke.

Die Invocatio behält V. in der Regel bei, wie bereits

[1]) Temple of Glas, S. CXLI.

früher erwähnt worden ist. Nur selten unterlässt er sie, wie gleich am Anfang des Prologs, den Ly. einleitet mit: „O Myghty mars . . . .“, während V. ihn beginnt mit den Worten: My Muses subiect tending to intreate . . . .“ Allerdings hat er mit Ly. Apostrophe gemein, indem er in der 6. Zeile der 1. Strophe sich an Mars wendet: „Thee mighyty Mars . . .“ So ruft Ly. auch beispielsweise seinen über alles geschätzten Guido mit den begeisterten Worten an (Prol. 372): „O Guydo mayster . . . .“ V. äussert sich in den entsprechenden Strophen (E^v, X ff.) ebenfalls über letzteren, aber ohne Invocatio und selbst ohne Apostrophe.

Zum Schlusse haben wir in diesem Abschnitt noch auf einen Punkt hinzuweisen, über den wir zunächst ten Brink[1]) in bezug auf das TB Ly.'s zu Worte kommen lassen wollen:

„Lydgate schliesst sich vielmehr in allen wesentlichen und sachlichen Momenten seiner Quelle so genau an, dass er bloss das kleine Detail der Ausführung und den poetischen Ausdruck als sein Eigentum in Anspruch nehmen darf. Diese Dinge aber gelangen ihm hier so gut, wie später, wenigstens in seinen grösseren Werken, nicht allzu häufig. Sein Naturgefühl äussert sich in lieblichen Schilderungen und schönen Bildern vielfach auf glänzende Weise.“

Wir haben bereits verschiedene Male Gelegenheit gehabt festzustellen, dass V. mit gutem Geschick und Verständnis derartige prächtig wirkende Einzelzüge des Originals im grossen und ganzen festgehalten hat. Aber gleichwohl treffen wir in dieser Hinsicht manchmal unliebsame Lücken an, die offenbar aus der in manchen Teilen der Arbeit ersichtlichen Flüchtigkeit des V. zu erklären sind. So sind es zunächst einige wirklich reizende Vergleiche, durch die Ly. den Glanz heller, schimmernder Gegenstände näher beschreiben will und die in LD fortgelassen sind: I, 1267 f. (über den Glanz dahinströmender Flüsse); II, 967—70 (über die Mauern des neuerbauten Palastes Ilion in Troja); II, 8240 f. (über den Glanz der Rüstung); IV, 2642—46 (über die hellen

[1]) Geschichte der Englischen Literatur (1893), Bd. II. S. 233 f.

Glanz verbreitenden Schilde der ausziehenden Myrmidonen). Ausserdem sind es noch manche andere kurze Bilder und Vergleiche Ly.'s, die in ihrer naiven Herzlichkeit und köstlichen Anmut oft eine frische, ausgezeichnete Wirkung hervorbringen, in LD jedoch übergangen sind. So setzt V. für Ly.'s Ausdruck (Prol. 49, über Orpheus): „the werbles of his resowning harpe" das einfache prosaische „sound of harpe" (Dr. VII. 4). In dieser Weise fehlen z. B. auch folgende ausgezeichnet wirkende Vergleiche:

Prol. 130 f. (über das sonnenbestrahlte, wogende Meer):
Gresed [sic!] lyke golde as men myght playnly se,
Passyng the bordure of our Occian.

III, 5660 (über Hectors Leichnam):
Beynge as freshe as any rose newe.

Im Zusammenhange hiermit mögen endlich noch zwei Stellen Erwähnung finden, die zwar nicht zu den Bildern und Vergleichen zu rechnen sind, aber mit den genannten Fällen durch ihre frische, anmutige Wirkung in enger Verbindung stehen. Am Anfang des 25. Kapitels im 3. Buch erzählt Ly., wie Hector den schweren Gang zu Achilles unternimmt, um mit ihm die verhängnisvolle Zwiesprache zu halten. Ly. lässt hierbei am frühen Morgen, der in Lust und Wonne erstrahlt, seinen Helden hinausreiten. Wie frisch und unmittelbar wirkt hier diese sonst so konventionell gehaltene Zeitbeschreibung, wenn Ly. sich, wie folgt, ausdrückt (III, 3760 f.):

Whan agreable was the morowe graye,
Blandyshyng and pleasaunt of delyte.

In LD fehlt eine derartige Anspielung vollständig.

Das andere Zitat betrifft eine Stelle aus dem 1. Buche, wo von den Künsten Medeas berichtet wird, wie diese über Sommer und Winter, über Bäume und Blumen eine gewaltige Zauberkraft besessen habe. Hierbei tut Ly. noch in anmutiger Weise von einem kleinen Blümchen Erwähnung (I, 1663):

The deysy with her ryche perled crowne.

Diese und ähnliche entzückend wirkende Kleinigkeiten sind

bei V. öfter, wenn auch nicht durchweg, übergangen. Allerdings würde die originelle, naive Herzlichkeit des Mönches aus dem 15. Jahrhundert in der ganz anders gearteten Kunstsprache von LD in solchen Fällen vielfach ganz oder wenigstens teilweise verloren gehen.

In § 14 wurde ferner unter No. 16 von der Übereinstimmung in bezug auf die ungeheuer vielen vorkommenden Zahlen gehandelt. Ausnahmen sind hierin ganz selten: so zunächst bei der Angabe der Stärke von Truppenteilen. In dieser Hinsicht sind es nur die folgenden Weglassungen, die in die Augen fallen: I, 4228; III, 264; III, 3368; IV, 2532. Ferner ist die genauere Bestimmung zu dem in der Nähe von Troja gelegenen Kastell Tenedowne, bei welchem die Trojaner landeten, in LD fortgelassen. Denn bei Ly. (II, 3884) heisst es: They are aryued sixe mile from the towne.

Eine kleine Änderung endlich hat V. vorgenommen, wo Ly. II, 578 f. über die Höhe der Mauern in der neuerbauten Stadt Troja erklärt:

. . . the walles were on height,
Two hundred cubytes all of marbell gray.

Bei V. (59, IX. 1) sind die Mauern noch ein gut Teil höher: The walles in hight three hundred Cubits were[1].

Überschauen wir zum Schlusse noch einmal die Ergebnisse unseres Paragraphen, so finden wir die schon in § 14 des Kap. III aufgestellte Behauptung nur aufs neue bestätigt, nämlich dass V. die von uns unter dem Begriff „Stileigentümlichkeiten Ly.'s" zusammengefassten Erscheinungen im wesentlichen möglichst getreu beibehalten hat. Die Abweichungen, die sich bei den erwähnten Fällen im einzelnen bemerkbar machen, erweisen sich alle nur als Ausnahmen von der Regel.

§ 18. Besonders charakteristische Ersatzformen in LD. V. bekundet oft in Fällen, wo er für die im Original vorgefundenen Erscheinungen der Diktion einen Ersatz zu bieten wünscht, seine besondere Eigenart. In dieser Weise

[1]) Vgl. Bergen, S. LVI.

zeigt er zunächst bei den Zahlwörtern, deren konkreten Wert er zwar beibehält, gar manchmal andere Formen auf. So gebraucht zwar auch Ly. zur Bildung von Zahlen den Ausdruck „score", z. B. II, 5147. Aber bei V. finden wir derartige Bezeichnungen viel häufiger, so in 107, VI, 2 threescore . . . . ships, während Ly. (II, 5110) einfach sagt: sixty shippes. Besonders charakteristisch aber für LD ist die Zerlegung von Zahlen in einzelne Faktoren und Summanden, wofür ein recht augenfälliges Beispiel erwähnt sein möge: Ly. (Prol. 126) drückt die Zahl 20 in der gewohnten Weise aus: Whan XX. grees . . ., während V. (Dv, VIII, 6) in feierlichem Tone verkündet: Fiue three times told, and foure and one degree.

Was ferner auffällt, ist die Erscheinung, dass V. in einzelnen Fällen grundsätzlich latinisierte Ausdrücke anwendet. Hierbei handelt es sich hauptsächlich um die Wiedergabe von Sternbildern. Zwar finden sich in seltenen Fällen bei beiden Autoren in übereinstimmender Weise die nämlichen lateinischen Begriffe, wie Ly. I, 710 vrsa maior, 712 vrsa minor, die auch bei V. 9, XIII anzutreffen sind. Anderseits können wir, allerdings ebenso selten, für einen lateinischen Ausdruck bei Ly., wie II, 5073 Ariete, in LD das entsprechende englische Wort lesen, wie 106, XVI Ram. Aber diesen wenigen Ausnahmefällen steht die Regel gegenüber, dass Ly. englische, V. dagegen lateinische Namen hierfür aufweist, wie die folgenden parallelen Beispiele zeigen mögen: Ly. II, 3322 und 3338 Bull; V. 88, VI und VIII Taurus. — Ly. II, 2380 und IV, 3364 Crabbe; V. 78, IV und 237, X Cancer. — Ly. I. 3913 Ram; V. 46, VII Aries. — Ly. II, 5072 fyshe; V. 106, X Pisces. — Ly. IV, 3372 und V, 588 lyoun; V. 237, XI und 286, XII Leo. In ähnlicher Weise findet sich bei V. hie und da auch Sol, wie 46, X an Stelle des Ly.'schen sonne (I, 3927).

Ein sehr beliebter Ausdruck bei Ly. ist: marbell gray. Auch bei V. beobachtet man gelegentlich dieses Epitheton zu marble, wie 131, XI, 6; 162, V, 3. Selten ist es ganz ausgelassen, wie 59, IX, 6, wo nur Marble zu lesen ist. Viel

häufiger treffen wir jedoch in LD die Ersatzform Marble *cleare* an, wie 59, XI, 2: 60 IV, 6; oder es ist noch ein anderes Beiwort dazugegeben, wie Marble faire and cleare (62, XV, 2). Für das Sonnenlicht sagt V. gerne Orient light, wie 60, V, 1, wo Ly. II, 665 sich ausdrückt: the sonne . . . . his shene lyght. Ein anderes sehr beliebtes Wort ist ferner jewels, das z. B. V. 165, VI, 5, für das Ly.'sche Inde stones (III, 2504) gebraucht; oder 96, VIII, 2 an Stelle von Ly.'s . . . perle . . . and stones (II, 4106). Wenn Ly. für „Tempel“ oder „Heiligtum“, besonders bei Darstellungen aus dem Altertum, den Ausdruck „temple“ (z. B. II, 5469; 6207; IV, 5825), seltener „oratorye“ (z. B. II, 6207: III, 5615) gebraucht, so setzt V. in der Regel Church (110, XI, 5; 263, I, 4) oder Chappell (118, IV, 6; 198, XI, 2). Für einzelne Lieblingsausdrücke Ly.'s, die allerdings in LD gewöhnlich beibehalten sind, setzt V. gelegentlich auch seine eigenen bevorzugten Wörter, wie „sweet Nectar“ (V. 53, X, 5) für „suger and hony“ (Ly. II, 51). Ein Streben, sich etwas modernerer oder einfacherer Begriffe zu bedienen, zeigt V. in gewissen Fällen, wie in 16, XIV, 5, wo er von wine & bear spricht an Stelle des Ly.'schen Spyces and wyne (I, 1379). So hat ferner bei Ly. Fortuna in ihrem Keller piment bawme and ypocras (II, 58); V. berichtet hierbei ganz einfach von pleasant wine (54, I, 5).

Mit einem Anklang an Chaucer offenbar gebraucht Ly., wenn er von hohem Ruhme spricht, gerne den Ausdruck „house of Fame“, wie Epistle (= Cap. 38), Zeile 14 und III, 4254. V. sagt jedoch in dem entsprechenden Verse Br. II, 7 in throane of Lady Fame, bezw. in 183, XII, 6 Booke of Fame. Um Festigkeit des Vertrauens, Herzensstärke u. dgl. zu kennzeichnen, gebraucht Ly. öfter Bilder und Vergleiche mit steel, so II, 4400, und V. folgt ihm manchmal, wie an der entsprechenden Stelle 99, XIII, 6. Häufig aber auch nimmt letzterer das für ihn charakteristische Wörtchen flint, wie 96, II, 6 a heart of flint an Stelle von Ly.'s (II, 4076) a herte of stele. Schmeichlerische Worte, die nur äusserlich süssen Schein offenbaren, in Wahrheit aber eine ver-

derbte und hinterlistige Gesinnung verbergen, wofür Ly. verschiedene, bereits früher erwähnte Ausdrücke gebraucht, vergleicht V. gerne mit „Syrenes song" (252, VII, 2) oder „Syrens voyce" (257, VI, 2). Zur Bezeichnung des Teufels nimmt Ly. meist das Wort „devel". V. hat hierfür besonders häufig „fiend of Hell" (wie 127*, IV, 6: 173, XI. 6: 274. XIV. 3: 278, I. 3). So setzt er beispielsweise auch statt des Ly.'schen Hateful harme (II. 1067) den Ausdruck: cursed fiend (63. XIV. 1). Auch in 174. V, 5 lesen wir fiends of hell als Ersatz für Ly. III. 3359 Furyes . . . . in hell. Bei Spenser finden wir ebenfalls den Ausdruck fiend oder fiend of hell gerne angewandt (vgl. Heise[1]. S. 84). Für Ly.'sche gewöhnliche Formen, wie sharpe swerde, z. B. IV, 1962. nimmt V. sehr häufig den für ihn höchst charakteristischen Ausdruck: trenchant blade, so 134. V. 2; 180, III, 2; 188, XIV, 3; 204, XII, 6: 221, XIV, 2: 222, XI, 1; 230, I. 4: 302. XIV, 6. In Vers 205, XV, 4 lesen wir trenchant sword.

Alle die genannten Fälle kennzeichnen also die stilistische Eigenart V.'s in einer besonderen Weise. Es handelt sich dabei allerdings nur um Ersatzformen, d. h. um solche, die V. an die Stelle der bereits bei Ly. vorgefundenen Einzelzüge gesetzt hat. Im Zusammenhange hiermit stehen noch jene charakteristischen Erscheinungen, die in völlig neuen Zutaten bestehen. Letztere werden indessen erst im Kapitel VI zur Sprache kommen können.

§ 19. Abweichungen bei detaillierten Schilderungen gewisser Gegenstände. Bei der Behandlung von gewissen Stoffen macht sich das Streben V.'s nach Veränderungen besonders deutlich bemerkbar. Dies gilt zunächt in bezug auf architektonische Schilderungen, an denen das TB Ly.'s ja besonders reich ist. Hie und da lässt V. ganze Zeilen weg, die ihm entweder zu altertümlich erscheinen oder deren Wiedergabe ihm zu schwierig und umständlich war; so übergeht er im 2. Buch. wo von dem Eindruck die Rede ist,

---

[1]) Die Gleichnisse in E. Spenser's Fairie Queene und ihre Vorbilder. (Diss.) Königsee 1902.

den die Strassen in dem neuerbauten Troja machten, vollständig die nachstehenden Verse (II, 688—90):

And moñstryng outward costly tabernacles.
Vauted aboue lyke to reclynatoryes,
That called were deambulatoryes.

V. macht sich die Aufgabe auch auf andere Weise leicht., indem er kurze Ausdrücke für langwierige Darlegungen bringt. So sagt er einfach 60, III, 2 Anticke Works, wo Ly. II, 653—56 vier Zeilen aufweist[1]): The freshe enbowĩg wᵗ verges right as lynes usw. Einzelne Bezeichnungen, die eine besondere Pracht darstellen sollen. unserem V. jedoch nicht mehr recht geläufig sind, unterdrückt dieser hie und da gleichfalls, so das Wort asure (Ly. I, 1375): ferner den nämlichen Ausdruck zugleich mit anderen Benennungen in II, 964.

Ebenfalls im 2. Buch, bei der Beschreibung der neuerbauten Stadt. zählt Ly. (II, 616—622) eine Anzahl von Tiergestalten auf, die an den Belagerungstürmen (turrets) angebracht waren. V. äussert sich in den entsprechenden Zeilen (59, XIV, 3—XV, 1):

And on each turret likewise there was set,
The shapes of Tigers, Lyons, Beares. and Asse,
Bores. Bulls, and Harts, (with great and spacious hornes)
Fierce Dragõs, Elophãts, & Vnicornes,
XV) All made of Copper, Latin and of Brasse . . .

Die einzelnen Tiergestalten sind also im wesentlichen beibehalten; die Reihenfolge ist indes ziemlich verschieden. Ausserdem sind die Gestalten „Serpentes“, „Bugles“ und „Gryffon“ unterdrückt: dafür fügt V. nur „Asse“ neu hinzu.

In ähnlicher Weise verhält es sich auch mit der ausführlichen Beschreibung von Einzelheiten aus dem Kriegshandwerk. So berichtet Ly., dass Agamemnon für den Belagerungszustand die nötigen Vorbereitungen treffen liess und erwähnt dabei II. 8659 f.:

---

[1]) Vgl. auch Bergen, S, LVI.

They deuysed other habytacles.
Tiguryes and smalle receptacles.

V. setzt hiefür die leichter verständlichen Ausdrücke (136, XVI, 5): cabins, shades, cotages.

In einer sehr freien Weise hat V. die Verse Ly. III, 44—108 behandelt, in denen die Bewaffnung und Ausrüstung der vor dem Kriege von Hector versammelten Trojaner aufs ausführlichste und eingehendste beschrieben ist. Ly. ist sehr bewandert in solchen Schilderungen, und V. geht in seiner eigenen Ausdrucksweise so weit, dass oft nicht mehr der leiseste Anklang an das Original zu finden ist. So stehen denn auch den genannten Ly.'schen 65 Versen nur 43 Zeilen in LD gegenüber: 138, VII, 4—139, VII, 5. Beide Autoren gehen gleich am Anfange dieser Schilderung weit auseinander, indem Ly. berichtet:

And some of them gan full streyte lace,
45 Their doublettes made of lynnen clothe.
A certayne folde that aboute hym goth.
And some also dempte moste sureste,
To arme them for batayle of areste, ...

V. beginnt die Beschreibung folgendermassen:

Each with such standerds, pennons, and devise
As vsually in battaile they did beare,
And on their coats of Armes, & shields did weare.
139, I) To tell what armes each Prince & Knight then had,
Would be ore long and tedious to declare.
Most sure it is, each one prouision made
Of every thing that's needfull for the warre . . . .

Mit Zeile 139, III, 2 macht sich äusserlich wieder eine etwas deutlichere Übereinstimmung bemerkbar, indem Ly. mit Vers 67 weiterführt:

Uambras with wynges and rerebras therto.
And theron sette were besaguys also,
Upon the head a basenet of stele, . . .

Die Ly.'schen Ausdrücke „Uambras" und „Upon the head a basenet" erkennen wir bei V. wieder, wenn dieser sagt:

. . . . & with Vanbras, & what more

Thereto belond'g [sic!], and on their heads they had
Their Caskets, with their Beavers close before.

In der weiteren Schilderung zeigt sich LD wieder verhältnismässig unabhängig von der Vorlage.

Viel kürzer ist bei beiden Autoren die nach einigen weiteren hundert Versen eingeschobene Auseinandersetzung über die Ausrüstung der Griechen behandelt.

Ly. schildert sie hauptsächlich in den Versen III, 718—727:

With thensignes and tokens marcyall.
Haue take their grounde passingly araied,
And on theyr standerdes richly tho displayed. . . .

V. gibt diese Verse ebenfalls in verhältnismässig freier Weise wieder, allerdings mit etwas stärkerer Anlehnung an sein Original (145, XIII, 4—XIV, 5):

. . . . with ensignes rich displaid,
And streamers wavering in the wind, that shone
In braue and warlike wise against the sun . . .

Ein ganz ähnliches Verhältnis findet bei der Aufzählung und Beschreibung der Handwerker statt, die Priamus aus dem ganzen Lande zusammenkommen liess, um die Stadt Troja neu aufzubauen. Die dabei auftretenden Verschiedenheiten beziehen sich hauptsächlich auf die Verse Ly. II, 489—526 und die entsprechenden Zeilen in LD 58, VII, 1—XII, 4.

Diese Beschreibung beginnt bei Ly.:

And all aboute the countreyes enuiron.
490 He made seke in euery regyon,
For suche workemen as were curyous,
Of wyt inuentife of castyng meruaylous etc.

Bei V. wird der in Betracht kommende Abschnitt folgendermassen eröffnet:

58, VII) But straight sent forth into each Countrey,
For certaine men of wit ingenious,
And skilfull worke: men in Geometrie,
That could invent workes fine and curious:
As Masons, Carvers, Carpenters, and all
That skilfull were in Arts mecannicall . . .

Auch hier finden wir, dass V. ein Streben nach Modernisierung wie auch die Eigenart seiner Ausdrucksweise im einzelnen bekundet. Letztere zeigt sich in bestimmten Ausdrücken, die V. in besonderer Weise bevorzugt, wie in den Bezeichnungen „Purphier read“ (58, IX, 3) oder in der Zusammenstellung „Cedar, Cipresse, Walnut-tree“ (58, XII, 2).

Genau das Gleiche gilt von einer anderen bald nach den eben erwähnten Versen vorkommenden Stelle, in der ebenfalls eine Anzahl von Gewerben aufgeführt ist. Ly. beginnt diesen Abschnitt (II, 711—730) folgendermassen:

> Goldsmythes fyrst and riche Jewelleres,
> And by them selfe crafty brouderers,
> Weuers also of wollen and of lyne,
> Of clothe of golde damaske and satyn. usw.

In LD lesen wir hier (60, XII, 4—XV, 6):

> As goldsmith rich that seelles the jewels rare.
> Th' imbroderer, and weauers of each kind.
> The Mercers in whose costly shops men find
> XIII) Rich cloth of Gold, of Arras, Tapistrie,
> Of sendall, and of Taffetie most faire, ...

§ 20. **Merkmale von flüchtiger oder nachlässiger Arbeit in LD.** Obwohl V. den Inhalt des ganzen Werkes genau beherrscht und mit den oft sehr verwickelten Einzelheiten auf das innigste vertraut ist, so sind gleichwohl nicht alle Teile mit der nämlichen Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit durchgearbeitet, eine Tatsache, auf die wir schon einige Male hinweisen mussten. Abgesehen von den bereits erörterten Erscheinungen der Metrik bilden die Merkmale von flüchtiger und nachlässiger Arbeit, die wir in LD antreffen, indes nur verhältnismässig wenige Ausnahmen und sind bei der ungeheuren Masse und vielfachen Sprödigkeit des Stoffes leicht zu erklären.

In den ersten Büchern machen sich derartige Anzeichen weniger bemerkbar. In I. 536 gibt Ly. dem Schiffsbauherrn, der das Fahrzeug für die bevorstehende Argonautenfahrt schaffen soll, den Namen Argus, während er in Vers 541 das Schiff selbst Argon nennt. V. bezeichnet nun seltsamer-

weise sowohl den Schiffsbauherrn (7, XIV, 6) als auch das Schiff (7, XV, 5) mit Argos. Hier möge auch erwähnt sein, dass im 3. Buch der Name des Petrarca, den Ly. III, 4251 unter „Petrack fraũccis“ anführt, bei V. 183, XII bis zur Unkenntlichkeit erscheint als „Patricke Francke“ [1]. Eine besonders auffallende Erscheinung, die hierher zu rechnen ist, besteht darin, dass V. für weniger bekannte Eigennamen einfach einen ähnlich klingenden, bekannteren Namen setzt. So erwähnt Ly. II, 5119 im griechischen Schiffskatalog einen Helden Helmyus. V. nennt ihn kurzerhand Helenus (107, VI). Einen ganz ähnlichen Fall bietet der Vers Ly. III, 1262, wo von einem Thesalus die Rede ist: V. (151, XI) verwandelt diesen Namen einfach in Theseus. In Vers IV. 3168 bezeichnet Ly. den Sohn des Nestor als Anthilogus. V. (235, VIII) setzt auch hier einen ihm bekannten Namen, nämlich Archilogus. Mit dem letztgenannten Namen ist ein öfter genannter griechischer Feldherr bezeichnet, sowohl bei Ly. als auch bei V. [2]. Ferner heisst bei Ly. III, 699 der „kinge of Cyparye“ Eneus, bei V. 145, X kurzweg Aeneas. Erigona, die Tochter des Egistus, erwähnt Ly. V, 1113 und 1777; V. bringt an den entsprechenden Stellen 291, XVI und 298, X hierfür den Namen Exion, womit sonst die häufig genannte Schwester des Priamus bezeichnet ist. Wir lesen bei V., der doch sonst seine gründlichen mythologischen Kenntnisse beweist, sogar Orpheus The God of sleepe (277, XVI), während Ly. IV, 6991 ganz richtig Morpheus aufweist. Ein besonders interessantes Beispiel bietet der Name Telamon. Unsere beiden Autoren unterscheiden wohl zwischen den zwei Trägern dieses Namens. So lesen wir im griechischen Schiffskatalog einerseits bei Ly. II, 5123 Thelamon whom Ayax men call und ebenso bei V. 107, VII, Telemon Aiax, anderseits Ly. II, 5139 Thelamon ycalled Pyleus und V. 107, IX Thelamon surnamed Pelius. Diese öfter vorkommenden Namen sind in den ersten Büchern mit peinlicher

---

[1]) Vgl. auch Bergen, S. LVII f.

[2]) Vgl. Kap. V, Abschnitt d).

Unterscheidung richtig beibehalten worden. Auf einmal im 4. Buche, wo Ly. in Vers 6562 ganz deutlich Aiax Thelamoun erwähnt, lesen wir an der entsprechenden Stelle bei V. 273, XIV, 5 Thelaphus. Der letztgenannte Name kommt, auf eine andere Persönlichkeit angewandt, früher allerdings öfter vor, z. B. bei Ly. im Kap. XX und in dem entsprechenden 11. Kapitel des 2. Buches bei V. Hier wird berichtet, dass Achilles und Thelephus nach der Insel Messa geschickt wurden, um Lebensmittel herbeizuschaffen. Dabei ist der Name stets richtig beibehalten. Auch noch im 4. Buch nennt Ly. in Vers 1183 Thelephus und V. an der entsprechenden Stelle 213, III, Thelaphus. Die Verwechslung des Ly.'schen Thelamon mit Thelaphus aber tritt vor allem im 5. Buche hervor; denn hier ist sie bis zum Ende völlig durchgeführt. Dass Ly. hierbei unter seinem Thelamoun indes stets Aiax Telamonius verstanden wissen wollte, zeigen ganz deutlich einige parallele Stellen. So sagt Ly. V, 226 auf das bestimmteste Aiax Thelamoun, V. jedoch in dem genau entsprechenden Verse 282, XV, 4 Thelaphus; den gleichen Namen weist V. 283, VII, 5 auf, wo Ly. V, 275 seinerseits wiederum deutlich Aiax erwähnt.

Eine eigenartige Veränderung in LD möge hier noch Platz finden. Ly. bringt II, 3448 eine Bemerkung, dass auf der Insel Cithera zu Ehren der Venus Feste gefeiert wurden, und zwar auf heidnische Art: „in theyr paynem wise." V. setzt hierfür den unverständlichen Ausdruck: „in Parum wise." Wahrscheinlich war an dieser Stelle der Druck schlecht, und V. hat das unverstandene Wort in dieser vermeintlichen Form kritiklos herübergenommen.

Dass V. gegen Schluss seiner Bearbeitung nicht mehr alle die verschiedenen Einzelheiten mit der sonstigen Peinlichkeit beobachtet, zeigen ausser den verschiedenen bereits erörterten Beispielen vor allem auch die häufigen Fälle, in denen er den Namen Guidos im 4. und 5. Buch im Vergleich zu den früheren Teilen unterdrückt[1]).

---

[1]) Vgl. hierzu die diesbezügliche Zusammenstellung in § 17 unter No. 6).

Überhaupt weist das 5. Buch die meisten derartigen Mängel auf. So unterlässt V. an der entsprechenden Stelle die Erwähnung der Clytaemnestra, wo Ly. V, 974 und 982 sie als Clemestra nennt. Erst später finden wir den Namen auch in LD. Ebenso treffen wir andere ungewohnte Nachlässigkeiten in diesem Buche an. In dieser Weise lesen wir bei V. 286, XIV, 6 nur God, während Ly. in Vers 604 eigens den Namen Bachus bringt. Vor allem sind auch im 5. Buche mythologische Einzelheiten und besonders verschiedene kurze konventionelle Zeitbestimmungen in häufigeren Fällen als sonst von V. fortgelassen. Da V. ferner bei gewissen kürzeren mythologischen Darlegungen gerne Zutaten sich gestattet, besonders wenn schon bei Ly. ein direkter Hinweis auf Ovid oder Vergil vorliegt, so ist es doppelt zu verwundern, wenn er gegen Ende des 1. Kapitels im 5. Buche bei der Beschreibung des Polyphem sogar mehrere Details übergeht, ferner wenn er in dem gleichen Kapitel bei der Erzählung über Circe die Namen der Tiere vollständig unterdrückt, in welche jene die Menschen zu verwandeln pflegte. Die betreffende Stelle lautet bei Ly. V, 1990 f.:

Of hors or bere, tigre or lyoun
Wolf or fox . . . .

Endlich treffen wir eine Abweichung an, die schwerlich in anderen Teilen sich nachwiesen lässt; nämlich Ly. hat in den Versen 2533—35 direkte Rede, während V. 306, XII 4 f. sich mit indirekter Rede begnügt.

Kapitel V.

Die Behandlung der Namen[1]).

§ 21. Die Behandlung der Namen in LD hätten wir auch bereits in Kap. III und IV, bei der Untersuchung der Beibehaltungen und Abweichungen, zur Sprache bringen können. Da sich jedoch in dieser Hinsicht sehr viel Stoff zur Erörterung bietet und V. auch hierin zu seinem Original in einem ganz eigenartigen Verhältnisse steht, so dürfte es zweckentsprechender sein, uns in einem besonderen Kapitel, das eine Gesamtübersicht über das Material bringen soll, mit der Betrachtung der Namen zu beschäftigen.

Dabei wollen wir folgende einzelne Fälle unterscheiden:

1. Gänzliche Auslassungen von Namen sind äusserst selten und eine völlig verschwindende Ausnahme von der Regel, selbst bei solchen Anhäufungen, wie im griechischen und trojanischen Schiffskatalog. Die wenigen ganz vereinzelten Fälle sind bei Gelegenheit schon erwähnt worden.

2. Mit grosser Vorliebe gebraucht V. an Stelle der verkürzten, anglisierten Formen Ly.'s die volleren lateinischen Bezeichnungen, so z. B. in den folgenden Fällen: Ly. hat häufig Enee; V. hat jedoch stets die volle Endung -as: entweder Æneas, wie E^{v}, II; 56, XIV; oder Eneas, wie 11. XIV. Für das Ly.'sche Eson setzt V. stets die geläufigere Form Aeson. Ly. IV, 7065 Sedechie verwandelt V. 278, XIII in Zedechias.

Vor allem aber bevorzugt V. lateinische Endungen auf -a oder -us, wie folgende Beispiele zeigen mögen, zunächst solche für die Endung -a: Ly. II, 986 Ethiop; III, 5733 Ethyope; V. 63, I: 199, XI Ethiopia. — Ly. V, 1233 Boece;

---

[1]) Die Formen der Namen im 4. und 5. Buch von Ly.'s TB, wie wir sie hier nach dem Texte Bergens wiedergeben müssen, weichen gewiss von denen des Druckes 1555 gelegentlich etwas ab. Allein das Hauptaugenmerk ist in diesem Kapitel ohnedies auf die ersten 3 Bücher gerichtet worden, und etwaige Abweichungen in den beiden letzten Büchern ändern die Tatsachen der in diesem Kapitel aufgestellten Kriterien in keiner wesentlichen Weise.

V. 293, VIII Boetia. — Ly. I. 3710 Ceruse; V. 44, III Cerusa. — Ly. V, 1164 Clymene: V. 292, X Climenea. — Ly. III, 1614 Fryse; V. 155, IX Frizia. Für Ly.'s Greece setzt V. öfter Grecia, so 88, V; 126, V. Während Ly. stets Formen aufweist, wie Eleyne, Heleine, lesen wir in LD so ziemlich durchweg Helena. Öfter kommt jedoch auch die verkürzte Form Helen, aber offenbar stets aus metrischen Rücksichten, vor, wie 90, XVI; 91, IX; 92, XVI; 210, I; 211, VIII und an anderen Stellen.

Endungen auf -us weisen beispielsweise folgende Namen auf: Ly. V, 1897 Alipham; V. 299, XIV Aliphamus. — Ly. III, 870 Idume: V. 1160 Ydumee; V. 147, VI; 292, IX Idumeus. — Ly. prol. 236 Edipp; V. E[r], IX, 1 Oedipus. — Ly. V, 1210 Pollent; V. 292, XV Polentus. — Ly. Polipheme, z. B. V, 1898; V. sagt Pol(l)iphemus, so 299, XIV; 300, IV, VII. — Für den häufig wiederkehrenden Namen Priam bei Ly. nimmt V. teilweise ebenfalls Priam, meist jedoch Priamus. — Selbst wenn Ly. bei seinen Namen andere volle Endungen hat, ersetzt V. diese manchmal durch die Endung -us. So hat Ly. II. 7643; III, 134 Glaucon; III, 850 Glacõ; V. dagegen 139, XII; 147, II Glaucus; 126*, XII Glaucus Valerius. Für Ly.'s Horestes (= Orestes) V, 1152 und an anderen Stellen, lesen wir bei V. nur ganz ausnahmsweise den gleichen Namen, wie 296, XII; sonst stets Horestus, wie 292, VIII und überhaupt im ganzen 5. Buch.

Weiterhin ersetzt V. ungewöhnliche oder gar zu gelehrte Formen durch geläufigere, veraltete durch moderne: Ly. V, 2760 Achilleydos; V. 308, XVI Achillides. Während Ly. stets Agamenon sagt und nur ganz zufällig Agamemnon aufweist, wie II, 5106, hat V. durchweg das gebräuchlichere Agamemnon. Ferner: Ly. IV, 6511 Andronemecha: IV, 2752 Andronomeca; V. 308, XV Andromecha; ferner 106, I; 273, VI Andromacha. — Ly. I, 682 Arthoury; V. 9, VII, VIII Arthure. — Ly. I, 577 Serberus; V. 8, V Cerberus. — Ly. V, 1078 Clemestra; V. 291, XII und an anderen Stellen Clytemnestra. — Ly. III, 3674 Cryseyde; V, 1224 Cressaide; V. 177, VII, IX, XII, XIV; 178, I; 293, I und an anderen

Stellen Cres(s)ida. — Ly. IV, 6607 Elenus; V. 274, VI Helenus. — Ly. I, 926; II, 6919 und sonst: Lamedowne; V, 2757 und an anderen Stellen Lamedonta; V. so ziemlich durchgängig Laomedon, wie 12, V; 125, II; 308, XVI usw. — Ly. III, 2883 und sonst Neptolonyus; V. 169, V und sonst Neoptolemus.

3. Aus metrischen Rücksichten hat V. öfter Veränderungen vorgenommen, die sich hie und da als willkürlich oder gewaltsam darstellen. Dem Rhythmus zuliebe hat er die Namen manchmal, und dann gewöhnlich durch Einschiebung eines e zerdehnt, so wenn er statt Ly. IV, 6599 Cassandra die Form setzt: Cassandera (274, IV); oder wenn wir statt Ly. III, 267 Dimarchus diesen Namen wiederfinden in V. 141, II, 5: His bastard brother cald Dimarechus. Einen ähnlichen Fall haben wir, wenn an Stelle von Ly. III, 656 Doxus bei V. 145, IV zu lesen ist: Doxeus. Auf der anderen Seite erlaubt sich V. jedoch auch Verkürzungen, um für den Rhythmus eine Silbe weniger zu erzielen. So finden wir bei Ly. III, 678 Humelius, bei V. 145, VII jedoch Humelus. — Während V. sonst Pollidamas (im ganzen 4. Buch) oder Polidamus, z. B. 88, XIII, sagt, zeigt er in 249, XIV eine verkürzte Form: Pollidmas.

Wie V. oft ganz nach Belieben, um die erforderliche Silbenzahl zu erlangen, die Namen verändert, zeigt die Strophe 214, I, wo er in der 4. Zeile die volle Form aufweist: By *Thelamon*, and his dead corps beheld, dagegen in der 6. Zeile den Namen verkürzt: At *Thelmon*, that his Launce on him he broke. Die letztgenannte Form finden wir auch an anderen Stellen, wie 215, IX und 244, XII.

Hat unser Autor andere Doppelformen zur Verfügung, die weniger den Eindruck des Erzwungenen machen, so wendet er diese natürlich erst recht an: so ist es der Fall bei Namen wie Helena, wobei er je nach dem metrischen Bedürfnis bald diese Form, bald Helen gebraucht (vgl. No. 2 unseres Paragraphen). Auch dem Reim zuliebe ändert er zuweilen den Namen um. In dieser Weise setzt er für das Ly.'sche Corbodya (V, 523) einfach Gorbodiay (286, I), um

einen Reim auf delay zu erzielen. Die gleiche Erscheinung treffen wir an, wo V. 304, VII dem Reimwort read zuliebe die Form Lycomead aufweist gegenüber dem Ly.'schen Lycomede (V, 2326).

4. Überhaupt können wir im allgemeinen feststellen, dass V. sehr gerne geneigt ist, die Namen in einer irgendwie veränderten Gestalt wiederzugeben. Vor allem seien die Fälle erwähnt, wo nur verhältnismässig geringe Abweichungen vorhanden sind, so dass die Formen immerhin noch deutlich das Gepräge des Originals tragen. Auffallend ist zunächst, dass einzelne Vertauschungen von bestimmten Lauten in einer verhältnismässig grossen Anzahl von Namen bis zu einem gewissen Grade konsequent durchgeführt sind. Das gilt hauptsächlich:

a) von den Lauten m und n, wie in folgenden Fällen: Ly. III, 1797 Celidonas; V. 157, IX Celydamus. — Ly. II, 600 Dardanydes; V. 59, XII Dardamides. — Ly. III, 1535 Ewfremus; V. 154, XI Eufrenus. — Ly. IV, 42 Letaboma: V. 201, II Letabonis. — Ly. II, 7682 Panonye; II, 3356 Paunonye; V. 64, IX; 75, III: 88, XII: 127*, I Panomie. — Ly. II, 514 Pygmaleon; V. 58, X Pignalion. — Ly. III, 2957 Scelenus; III, 2884 Scelemus; V. hat durchgängig Selemus, wie 169, V, XVI.

b) Vertauschung von e und i: Ly. IV, 34 Alphinor: V. 200, VI Alphenor. — Ly. II, 7658 Epedus; V. 126*, XIV Epidus. — Ly. II, 8389 Perseus; V. 134, VII Persius. — Ly. Prol. 231 Polynece: V. E^r. VIII Polinice. — Ly. II, 7683 Pretemessus; V. 127*, I Pretemissus. — Ly. Prol. 235 Tideus: V. E^r, VIII Tedeus.

c) Vertauschung von e und o:

Für Ly.'s Deiphobus hat V. zwar meist den gleichen Namen, jedoch auch oft Diophebus, so 83, V und in der Überschrift von Kap. IV des 2. Buches. — Ly. IV, 3028 Demephoun; V. 233, XIV Demophon. — Ly. V, 100 Philemoun: V. 281, XI Philomen. — Ly. II, 5514 Prometheus: V. 111, II Promotheus.

d) Vertauschung von a und o:

Ly. II, 7768; III, 155, 852, 2594 Archilogus: nur ganz ausnahmsweise Archilagus, wie IV, 33: V. hat durchweg Archilagus: 127*, XIII; 139, XVI; 147, II; 166, V; 200, VI. — Ly. hat Calchas durchweg; auch V. in der gleichen Weise, so 116, II, VIII, IX, XI; 117, X usw.; dagegen auch häufig Calchos, wie 115. XV, XVI. — Ly. III, 2973 Curyalus; V. 170, II Coriolus. — Ly. IV, 37 Meryon; V. 201. I Merian.

e) Vertauschung von a und e: Ly. III. 946 Cincibare; V. 148. II Cincibere. — Ly. V, 2514 Cynaras: V. 306, X Cineras. — Ly. II, 5406 Cyclades; V. 109, XIII Ciclede. — Ly. durchgängig Thelephus: V. hat zwar auch ausnahmsweise diese Form, so 128, V; aber sonst stets Thelaphus: 130, III; 131, X; 213, III usw.

Manchmal gibt V. dem Namen dadurch eine andere Gestalt, dass er dessen Laute selbst untereinander vertauscht: Ly. II, 8220 Alagus; V. 132, XV Agalus. — Ly. II, 328 Creusa: V. 56, XIV Cerusa.

Was endlich noch andere geringe Veränderungen anlangt, so verdienen hauptsächlich folgende Fälle Erwähnung, bei denen teilweise Willkür, teilweise wohl auch bestimmte Gründe, wie metrische Rücksichten, massgebend gewesen sein mögen: Ly. I, 63 Egee; V. 6, V Eagee. — Ly. I, 693 Artophilax; V. 9, IX Artophilx. — Ly. II, 7717 Brotyne; V. 127*, VI Boetine. — Ly. I, 3359 Bufo; V. 40. VI Buso. — Ly. IV, 40 Drodius; V. 201, I Dorius. — Ly. Prol. 231 Eteocles; V. E[r], VIII Etocles. — Ly. fast immer Oetes; V. nur ganz vereinzelt Oetes, so 21, XV; sonst immer Oeta: 5, I; 15, XIII; 18. XI; 22, VII; 34, XIV; 41. VI u. s. w. — Ly. II, 8425 Sygamon; V. 134, XII Sigamond. — Ly. II. 7765 Thereo; V. 127*, XIII Therdo. — Ly. I, 94 Thetite; V. 2, II Thetides. — Ly. meist Ulixes; V. meist Ulisses.

5. Nur in verhältnismässig seltenen Fällen sind bedeutende wesentliche Veränderungen an den Namen vorgenommen worden, und nur ganz wenige davon sind bis zur Unkenntlichkeit umgestaltet. Es seien folgende Beispiele genannt: Ly. IV, 2274 Emergaron; V. 225, VII Margariton. — Ly. III, 671 Maberte; V. 145, VI Mauberethe. — Ly. IV,

3019 Melleager; V. 233, XII Aliager. — Ly. IV, 42 Philete; V. 201, II Philibet.

Manchmal setzt V. auch für Namen, die uns bei Ly. in einer verderbten Gestalt entgegentreten, die richtigen, geläufigen Formen. So lesen wir für Ly.'s Ptholome (I. 1702) bei V. 20, I genau den gleichen Namen; wenn dagegen Ly. I, 3009 Thelomee sagt, nimmt V. 36, VI die verständlichere Form Ptolomy. Die bei beiden Autoren sonst „Pylon" genannte Residenz Nestors heisst bei Ly. II, 3395 eigentümlicherweise Pyram: V. ist sich des Irrtums bewusst und sagt an der entsprechenden Stelle 89, III: Pyilon.

6. Von ganz verschwindender Anzahl sind gar die Fälle, wo V. völlig verschiedene Namen einsetzt. Wenn er jedoch an Stelle von Ly. II, 2381 Diane den Namen Lucina gebraucht (78, IV) und eine derartige Veränderung auch an anderen Stellen eintreten lässt, so verrät er durch diese Vertauschung, die übrigens auch sonst bei mittelalterlichen Schriftstellern anzutreffen ist, nur eine gute mythologische Kenntnis. Denn schon in der antiken Anschauungsweise war Diana als Göttin des Waldes und der Fruchtbarkeit mit Artemis identifiziert, damit zur Jagdgöttin und endlich auch zur Göttin des Mondes erhoben worden. Ebenso finden wir es erklärlich, wenn für Ly.'s Bezeichnung: Diana . . . lady of Venerye (II, 2397 f.) V. sich ausdrückt: Venus . . . . Queene of Venerie (78, VI). In ganz richtiger Weise ist auch der Name Venus manchmal mit Citherea vertauscht, einem Beinamen der Göttin, der von der Insel Cythera herrührt, wo jene hohe Verehrung genoss. Dagegen unterläuft ihm einmal eine Verwechslung, wenn er statt Ly.'s Citherea (II, 2400) den ähnlich lautenden Namen Cinthia setzt (78, VII). Denn das letztere bedeutet stets soviel wie Mondgöttin; übrigens ist diese mythologische Einzelheit sonst unserem V. ganz geläufig; nämlich für Ly. II. 2596 moone sagt V. an der genau entsprechenden Stelle 80, IX, 4 in richtiger Weise Cinthia. Dass V. endlich bei einzelnen wenig bekannten Namen sich dadurch die Sache leicht macht, dass er dafür einfach ähnlich klingende, allgemein be-

kannte Namen setzt, haben wir bereits in Kap. IV, § 20 erörtert.

7. Aus dem bisher Gesagten ergibt sich, dass V. viele Doppelformen in seinen Namen aufweisen muss. Wir wollen hier eine Anzahl solcher Formen zusammenstellen, die aus den bereits erörterten Rücksichten bei V. eine verschiedene Umgestaltung erfahren haben und deren Aufzählung zugleich ein übersichtliches Bild über die besprochenen Einzelheiten bietet: Ly. I, 858; IV, 1685 Diomede; II, 6966 Diomedes: V. 11, IX; 123, IV und an vielen anderen Stellen: Diomed; 11, XIII; 213, XIII; 218, XII Diomede; 126, XII, XV; 129*, XIII Diomedes. — Ly. III, 638; IV, 407 Menelaus; III, 1793; 4478; IV, 984; V, 256; 290 Menelay; V. 107, VI; 145, I; 157, VIII; 205, V; 209, XVI; 211, I Menelaus; 186, VI Menelus; 250, VI Menalaus; 250, X; 251, XIII; 258, XIII; 273, VII, XVI ff.; 283, III, X und im ganzen 5. Buch durchgängig, ohne Ausnahme: Menalus[1]. — Ly. IV, 3804 Pantysyllya: V. 242, V Panthasilia: 248, IV Panthesillia. — Ly. II, 5036; III, 522; IV, 573, 770, 3058, 3124 Pol(l)ycene; V. 106, VIII; 143, XIV: 206, XV: 209, VII, VIII ff.: 234, III; 235, I ff.; 272, XVI: 273, III, V; 277, IV Pol(l)icene oder Polycene; 106, XI Policaen; 208, XIV, XVI Polixene. — Ly. II, 8084 Prothesalius; II, 8498 Prothesylaus: IV, 28 Protheselay; III, 682 Prothesylay: V. 131*, VII: 134, I; 135, VII Prothesilaus; 132, II Prothsaulus; 145, VIII; 200, V Prothesalus.

8. Zum Schluss haben wir noch zu untersuchen, bis zu welchem Grade eine Übereinstimmung in den Formen der Eigennamen bei V. und Ly. im allgemeinen festzustellen ist.

a) Zunächst ist es eine Anzahl von allgemein bekannten, auch in der mittelalterlichen Literatur geläufigen Namen, die uns bei beiden Autoren in der gleichen Gestalt entgegentreten, so z. B. die folgenden Formen: Clio, Flora, Hector,

[1] Auch dies ist ein Beitrag zu den verschiedenen, bereits früher erörterten Eigentümlichkeiten des 5. Buches von LD.

Jason, Juno, Lucina, Minerva, Nestor, Paris, Titan, Venus und viele andere Namen, die keine Veranlassung oder auch keine weitere Möglichkeit zu Veränderungen bieten. Die Schreibweise Ly.'s (Prol. 360) Guydo of Columpna hat V. auch vollständig beibehalten in der genau entsprechenden Stelle E^{v}, X, 2.

b) Ferner weist V. in einzelnen Fällen eine Übereinstimmung in solchen Formen von Eigennamen auf, bei denen er sonst die regelmässigere, geläufigere Gestalt vorzieht oder lateinische Endungen gebraucht, kurz, bei denen wir das Hervortreten der bis jetzt geschilderten Eigentümlichkeiten vermissen. Es sind dies offenbar Fälle, wo V. in mechanischer Weise, gegen seine sonstige Gewohnheit, die betreffenden Formen kritiklos in seine Neubearbeitung herübergenommen hat. Folgende Beispiele seien erwähnt: Für Aeneis lesen wir bei Ly. II, 329 Eneydos, bei V. 56, IX ebenfalls Eneidos. — Ajax, der Sohn des Oïleus: Ly. III, 661 Ayax Cileus; bei V. 145, V genau ebenso. — Ly. V, 661 Cylleus Aiax; an der entsprechenden Stelle bei V. 287, VIII ebenfalls Cileus Aiax. — Der Riese Antaeos heisst bei beiden Antheon: Ly. I. 573 und V. 8, III. — Ly. IV, 3024 Calixtone: V. 233, XIII ebenso. — Die Insel Cithera ist in dieser Form bei beiden Autoren an den entsprechenden Stellen zu lesen: Ly. II, 3429 und V. 89, VIII. Dagegen findet sich in anderen Parallelstellen die Form Citheron, so einerseits Ly. II, 3635 und V. 91, IX: anderseits Ly. II, 3811 und V. 93, IV. — Dictys: Ly. Prol. 312 Ditus: V. E^{v}, III ebenso. — Ly. II, 372 Pirrus: V. 57, IV in ähnlicher Weise Pirrhus. Dagegen die eigenartige Form Ly. II, 2387 Pirrous ist an der entsprechenden Stelle V. 78, V genau beibehalten.

c) Endlich finden wir, dass V. gerade einzelne von denjenigen Namen, die wenig geläufig oder gänzlich unbekannt sind und daher von V. in anderen Fällen besonders gerne zu Umgestaltungen verwendet wurden, in genauer, buchstäblicher Übereinstimmung herübergenommen hat, so die folgenden Namen: Ly. III, 2886 Currynulus: V. 169, V ebenfalls Currinulus. — Ly. III, 132 Cyncynabor: V. 139, XII eben-

falls Cincinabor. — Ly. V, 1862 Claustafages; V. 299, VIII ebenso. — Ly. III, 11 Flegonte; V. 138, II ebenso. — Ly. II, 3152 Percheus; V. 86, IX ebenso. — Ly. III, 2886 Phyloctheas; V. 169, V ebenfalls Philocteas.

Was nun alle die zum Teil starken Abweichungen betrifft, so ist durchaus nicht anzunehmen, dass V. im grossen und ganzen hierfür eine einzige bestimmte Quelle benutzt hätte. Vor allem ist festzustellen, dass nicht im geringsten an ein Zurückgehen auf Guido gedacht werden kann[1]). Deutlich tritt die Absicht des V. hervor, in ausserordentlich vielen Fällen den Namen eine veränderte Gestalt zu geben. Dabei bekunden sich, wie bisher erörtert wurde, verschiedene, so zum grossen Teil metrische Rücksichten; teilweise ist entschieden auch nur Willkür massgebend. Unserem Autor, der die Einzelheiten der Erzählung genau kannte, waren sicher gewisse Namen in einer anderen Gestalt als bei Ly. im Gedächtnis, oder er konnte gelegentlich eine ihm passendere Form z. B. in Caxtons „Recuyell" finden. So heisst beispielsweise (vgl. No. 5 unseres Paragraphen) bei Ly. ein Sohn des Priamus: Emergaron, in LD dagegen lesen wir die ganz abweichende Form Margariton. Den fast völlig gleichen Namen Margareton hat Caxton im 3. Buch. Wir können jedoch auch in diesem Falle zunächst nur die Vermutung über die Abhängigkeit dieser beiden Autoren (Caxton und V.) aussprechen[2]).

Kapitel VI.

Erweiterungen und neue Zutaten. — Neue Quellen.

A. Die Erweiterungen und neuen Zutaten von geringerem Umfange, d. h. soweit sie höchstens 12 Zeilen umfassen.

§ 22. Einzelne „Stileigentümlichkeiten", die speziell für Ly. charakteristisch sind und von V. durch

[1]) Vgl. hiezu auch § 25, No. 4 und § 35.

[2]) Vgl. § 35.

ähnliche neue Hinzufügungen noch vermehrt wurden. Nachdem wir in Kap. III die Beibehaltungen und in Kap. IV die Verschiedenheiten in den beiden zu vergleichenden Werken dargelegt haben, bleibt uns nun noch die weitere wichtige Aufgabe übrig zu erörtern, welchen Umfang und welche Bedeutung die etwaigen Erweiterungen und Zutaten von LD besitzen. Zunächst sei auf § 14 des Kap. III verwiesen, wo wir unter dem Begriff „Stileigentümlichkeiten" eine Anzahl solcher Einzelheiten angeführt haben, die für Ly.'s Art besonders charakteristisch sind und in deren Beibehaltung V. eine verhältnismässig strenge Konsequenz bekundet. In § 17 des Kap. IV wurden ferner die diesbezüglichen, nur als unwesentlich zu bezeichnenden Abweichungen behandelt. Wir wollen nun auch hier wieder, um das Bild zu vervollständigen, auf den genannten § 14 zurückgreifen und in der dort befolgten Reihenfolge diejenigen Fälle behandeln, in denen V. die von uns so bezeichneten „Stileigentümlichkeiten" Ly.'s noch erweitert und vermehrt.

Was vor allem die unter No. 2 bis 4 besprochenen konventionellen Zeitbeschreibungen, sowie astronomischen und mythologischen Schilderungen betrifft, so hat V. dieselben manchmal noch um Einzelheiten in diesem Sinne bereichert. So fügt er 88, IX, 4 f. bei einer der immer wiederkehrenden Beschreibungen des Monats Mai hinzu, dass Flora durch Zephyrus unterstützt werde:

And Zephyrus with his most pleasant gale
Doth ayd to cloth them (nämlich die Blumen).

Flora spielt auch eine Rolle in einem anderen, neu beigefügten Verse (31, X, 3), der das hübsche Bild von den Knospen bringt, welche die Göttin Flora anbeten:

And makes the buds Dame Flora to adore.

Den Namen der Göttin Diana verwendet V. im Vers 37, VI, 3, um das Aufhören der Nacht zu bezeichnen:

When faire Diana bright her course had runne.

Während Ly. II, 8640 nur in allgemeiner, prosaischer Weise von „nyght" spricht, gibt V. 136, XIII, 2—4 unter

Zuhilfenahme von „Lucina" eine von Ly. her gewohnte poetischere Schilderung:

. . . when Lucina cleare and bright,
Shewd forth her face and day surrendred
Her place vnto obscure and glooming night.

Die ungünstige Konstellation des Mondes ist bei Ly. I, 3667 nur kurz angedeutet:

It was not take in good plyte of the mone.

V. 43, XIII, 5 f. gibt eine etwas genauere Erklärung:

When as the Moone by constellation,
With some bad planet had coniunction.

In Vers IV, 2122 sagt Ly. einfach after that. An der entsprechenden Stelle in LD 223, XI, 1 steht noch eine konventionelle Zeitangabe mit Phoebus:

And after that ere Phoebus did appeare.

Unter No. 6 des § 14 war von dem häufigen Hinweis auf die Gewährsmänner die Rede. V. nennt einige Male Guido, wo bei Ly. nichts dergleichen zu finden ist, so an folgenden Stellen: 87, V; 143, X; 155, V; 195, XV. Um dem Leser die Bedeutung dieses Haupt-Autors ja recht eindringlich vor Augen zu führen, bekräftigt V. gleich im Prolog E[v], X, 1 die Lobreden Ly.'s über Guido noch mit seinen eigenen wirksamen Worten: that wrote so true, so iust, so well. Auffallend ist, dass V. in zwei Fällen den Namen Dares hinzufügt, während er doch sonst, wie wir gesehen haben, diesen mit Vorliebe häufig sogar unterdrückt: Wir finden nämlich Dares in 189, V und dann 206, VII.

Auch wenn Ly. sonst seine Gelehrsamkeit durch Heranziehung von historischen oder pseudohistorischen Persönlichkeiten glänzen lassen will (vgl. No. 7), fügt V. nur ganz ausnahmsweise gelegentlich eine Einzelheit hinzu, wie in 278, XIV, 4, wo er Nabuchadneser erwähnt. Ly. hatte allerdings in dieser Hinsicht des Guten schon genug getan, so dass V. in weiser Beschränkung im allgemeinen mit den Beibehaltungen sich zufrieden gab.

Unter No. 8 des § 14 hatten wir auf die übertrieben bescheidene Ausdrucksweise Ly.'s sowie auf die damit zu-

sammenhängende freiwillige Unterwerfung unter die überragende Bedeutung Chaucers hingewiesen. Bei Gelegenheit solcher Ausführungen Ly.'s fügt V. 103, VI, 1 noch die hübsche Stelle hinzu:

Yet must I vnder Chawcers whings still hover.

Dass V. ferner die weitschweifigen, ermüdenden Auseinandersetzungen Ly.'s in der Regel im ganzen Umfange beibehalten hat, ist bereits unter No. 9 des genannten Paragraphen festgestellt worden. Ja, es zeigt sich sogar, dass V. hie und da diese Darlegungen noch weiter fortspinnt; so, wenn die Betrachtung über die schlimmen Folgen des Würfelspiels unserem Ly. zu einer Moralpredigt von 16 Zeilen (II, 826—41) Anlass gibt und V. den Umfang auf 26 Zeilen erhöht (61, XIII, 5—62, I, 6). Allerdings bringt letzterer keine neuen Gedanken; er dehnt diese nur stilistisch weiter aus.

Weiterhin behält V. nicht nur die Stellen alle bei, in denen Ly. nach dem Vorgange von Guido einen starken Weiberhass zutage treten lässt (vgl. No. 10 des § 14); er fügt z. B. in 184, VII zu den verschiedenen Gelegenheiten, die die Frauen zwecks Zusammentreffens mit Männern aufsuchen, sogar noch einige hinzu: daunces, fights, und bringt ausserdem noch die Verse:

Where they resort for pleasure night and day
To see and to be seene of every man,
And by their wiles t'intrap them if they can.

Auf der anderen Seite behält V. aber, wie sich gezeigt hat, die Einschränkung und Linderung solcher übertriebenen Darstellungen in vollem Umfange ebenfalls bei; ja, er erweitert sogar die zwei Verse Ly. I, 2918 f., in denen dieser die Frauen ihrerseits vor den Ränken und der Untreue der Männer warnt, zu einer ganzen Strophe (35, IV).

Selbst die regelmässig beibehaltenen Anachronismen (vgl. No. 11 des § 14) vermehrt er noch, wenn er bei der Erzählung von der Neuerbauung der Stadt Troja in bezug auf die errichteten Mauern ausdrücklich von Kanonen Erwähnung tut (59, IX, 3 f.):

And in their thicknesse such proportion bare,
That Cannon shot to pierce them had no might.

Auch in bezug auf die Vermengung von heidnischen und christlichen Gebräuchen (vgl. No. 12 des § 14) bringt er noch eine neue Einzelheit, wenn er die beiden Liebenden Jason und Medea zu Ehren der Venus ein „Requiem" abhalten lässt (42, VII). Ferner, wenn Ly. der heidnischen Verehrung den wahren Glauben entgegenstellt (vgl. No. 13 des § 14), fügt V. ebenfalls gelegentlich noch neue ähnliche Gedanken hinzu. So weist letzterer 63, IX, 2—4 darauf hin, dass der Planet Jupiter von den Heiden fälschlich als Gott verehrt worden sei, während Ly. davon keine Erwähnung tut:

Great Jupiter one of the Planets seaven,
(The which as Poets fainedly invent,
The Pagans thought to be a God in heauen).

Besonders häufig aber findet sich die Bemerkung in LD, dass irgend eine zur Darstellung gebrachte mythologische Erscheinung des klassischen Altertums ins Reich der unglaubwürdigen Fabeln zu setzen sei. Gewöhnlich gebraucht er eine Wendung wie: „Wenn wir diesen erlogenen Fabeln glauben wollen", oder: „Den Glauben daran will ich dem Leser überlassen". Kurze Hinzufügungen in diesem Sinne enthalten z. B. die Verse: 2, I, 5 f.; 3, XII, 4—6; 100, XVI, 2 f.; 110, I, 6; 127*, V, 3. Ein anderes Mal bringt er sogar vier neue Verse, indem er den wahren Glauben in Erinnerung bringt und die bei ihm so beliebte Figur des Satans mit hereinspielen lässt (12, II, 1—4).

Ferner sind die Personifikationen (vgl. No. 14 des § 14) gelegentlich noch vermehrt: so, wenn an Stelle des nüchternen, eigentlichen Ausdruckes bei Ly. (Prol. 204) fraude usw. V. in E^r, V, 1 f. sich ausdrückt: the *sisters* three, Fraud usw.

Auch in bezug auf die unter No. 15 des § 14 erwähnten, hauptsächlich bevorzugten Tropen und Figuren, sowie die übrigen speziellen Lieblingsausdrücke Ly.'s ist festzustellen, dass V. gelegentlich eine neue Zutat sich erlaubt. So fügt er manchmal noch andere Beispiele von paralleler Konstruktion hinzu, wie: 53, II, 3 secure and stable; 53, III, 4 frauds and

wiles. Dem beliebten Vergleich eines grausamen Helden mit wilden Tieren, der beispielsweise bei Ly. IV, 6788 nur mit den kahlen Ausdrücken tigre or lyoun sich begnügt, fügt V. 275, XVI, 6 noch schmückende Epitheta bei: The Tyger fierce, and hungrie Lyon fell Einen derartigen Vergleich bringt V. auch in Vers 134, XV, 3, wo bei Ly. gar kein Anhaltspunkt dazu gegeben ist: like vnto a wild and cruell Bore.

Wie wir in Kap. IV festgestellt haben, lässt V. die in kurzen Wendungen bestehenden, aber frisch wirkenden, anmutigen Detailschilderungen Ly.'s manchmal weg. Dafür sucht uns V. wohl in etwas zu entschädigen, indem er ähnliche Kleinigkeiten als eigene Zutaten auftischt, so z. B., wenn er bei der Schilderung der frühesten Morgenstunde (15, VI, 4) noch besondere Erwähnung tut von Cowslippes; oder wenn er bei der Beschreibung der zugleich mit dem Palast Ilion erbauten mächtigen Halle uns von der wundervollen Pracht, die sie ausstrahlte, eine Vorstellung geben will: er bringt hier einen an Ly.'sche Eigenart erinnernden Vergleich mit dem Glanz von Sonne und Mond (63, VIII, 5 f.):

> ... Did show as bright, as if that sonne, or moone
> Within the same continually had showne.

§ 23. Ausfüllung von einzelnen Versen und Strophen in Rücksicht auf die Diktion oder auf das Metrum. Manchmal finden sich bei Ly. nur kurz angedeutete Bemerkungen, die unserem Bearbeiter, entsprechend der Bedeutung ihres Inhaltes, zu dürftig erscheinen. V. will darum solche Stellen durch schärfere Hervorhebung auszeichnen und dem Leser durch etwas genauere Darstellung, in weiter ausgesponnener Diktion anschaulicher machen.

So erwähnt Ly. den Umstand, dass unter den Griechen der einmütige Entschluss herrschte, die erlittene Schmach durch einen zu beginnenden Krieg zu rächen, in nur zwei Zeilen: II, 4445 f. V. verwendet zur Erörterung dieser bedeutsamen Tatsache eine ganze Strophe (100, VII):

> With faithfull vow and promise to maintaine
> And follow warres, while life & meanes should last,
> Against their foes triumphantly to gaine

Renowne and fame when vitall daies were past:
Thereof to leaue perpetuall memorie,
From age to age, to their posteritie.

In einem anderen Falle berichtet Ly. nur in dem einen Vers III, 2379 gelegentlich einer Auseinandersetzung über die Aufstellung der Schlachtordnung, dass noch andere Ritter im Heereszuge folgten. V. erweitert diese Zeile zu 4 Versen (164, I, 1—4).

So beschreibt Ly. I, 3415 f. den Wert des goldenen Vliesses nur kurz:

. . . . of golde so passyng ryche.
That in this world ther was no treasour lich.

V. dagegen will am Schluss der Erzählung den hohen Preis des Beutestückes, um dessentwillen Jason so unsägliche Mühen und Drangsale glücklich bestanden hat, dem Leser auf eine anschaulichere und konkretere Weise vor Augen führen, indem er sich ausdrückt (40, XV, 2—4):

. . . . (for valor so much deem'd
That all the treasure in the Land of Greece,
To halfe the worth thereof was not esteem'd).

Weiterhin greift V. zu derartigen kleineren Erweiterungen auch aus metrischen Rücksichten. Gegenüber seiner sonst häufigen Gewohnheit des Strophen-Enjambements zeigt V. in den sorgfältiger ausgearbeiteten Teilen vor allem das Bestreben, womöglich mit der Strophe auch ein logisches Ganze abzuschliessen. So finden wir beispielsweise gleich im Prolog, dass V., um eine gewisse Symmetrie mit anderen Strophen zu erzielen, der Anrufung der Muse Clio ebenfalls eine ganze Strophe widmen will und darum zu Ly.'s Darstellung noch die Verse D[r], VI, 4—6 hinzufügt, die auf nichts Neues hinweisen, sondern die bei den anderen Gottheiten angewandte Invocatio in variierter Form wiederbringen. So hängt V. der bei Ly. vorgefundenen Naturschilderung, die eine Beschreibung der frühesten Morgenstunde zum Gegenstande hat, noch die beiden, in konventioneller Weise gehaltenen Verse 15, VII, 5 f. an, um mit der ersten Zeile der folgenden Strophe die eigentliche Erzählung wieder fortsetzen zu können. In

dieser Weise möchte V. auch den Abschnitt, der davon handelt, wie Medea in ihrem Zimmer allein mit ihren schwermütigen Gedanken beschäftigt ist, mit einem Strophenende zum Abschluss bringen und erweitert darum die 4 Zeilen Ly. I, 2809—12 zu einer ganzen Strophe (34. I), sodass er die nächste Strophe mit einer konventionellen Zeitbeschreibung eröffnen kann. Bei dem ausgedehnten Dialog zwischen Jason und Medea im 1. Buch sucht V. ebenfalls nach Möglichkeit die Ansprache je einer der beiden Persönlichkeiten mit der Strophe endigen zu lassen. Darum erweitert er auch die vier Zeilen Ly. I. 2549—52, welche die von Jason an Medea gerichteten Worte enthalten, zu der ganzen Strophe 30, XV.

§ 24. H i n z u f ü g u n g v o n k u r z e n B e m e r k u n g e n, d i e z u r W i e d e r h e r s t e l l u n g o d e r V e r d e u t l i c h u n g d e s Z u s a m m e n h a n g s d i e n e n s o l l e n. Die vielen Abschweifungen und Unterbrechungen des Themas, die uns bei Ly. auf Schritt und Tritt begegnen, geben unserem Autor, der nach unseren Feststellungen den ganzen Gegenstand der Dichtung in seinen Einzelzügen völlig beherrscht, öfter Anlass, durch kurze beigefügte Bemerkungen den verlorenen Faden wieder aufzunehmen oder eine früher erwähnte, leicht vergessene Tatsache an einer passenden Stelle wieder ins Gedächtnis zurückzurufen. Darum finden wir manchmal, besonders zu Anfang eines Kapitels oder überhaupt eines neuen Abschnittes, Überleitungen, die mit mehreren Worten auf bereits Erwähntes zurückgreifen und auf den Beginn eines neuen Berichtes hinweisen. Ein umfassendes Beispiel dieser Art bietet uns ein Fall, der eine ganze neu hinzugefügte Strophe betrifft, nämlich 130*, IX, in der V. das 12. Kapitel des II. Buches mit den Worten einleitet: „Wie ihr im vorigen Kapitel gehört habt, beschlossen die Griechen abzusegeln usw.“ Ferner sucht V. die Bedeutung gewisser Situationen dadurch zu erhöhen, dass er mit kurzen, aber wirksamen Wendungen bereits vorher berichtete Tatsachen nochmals wiederholt, die hauptsächlich solche Persönlichkeiten betreffen, deren Eingreifen in die Handlung des Gedichtes besonders wichtig erscheint und auf deren Charakteristik darum auch der entsprechende Nachdruck

gelegt werden soll. In dieser Weise lesen wir im 2. Buch bei dem spannenden Berichte über die wilden Schlachtszenen, dass eine neue Wendung sich vollzog, als die vier Könige der Griechen, Agamemnon, Thelamon, Thoas, Menelaus, mit dem höchsten persönlichen Mute in den Kampf eintraten. Hierbei wird uns von V. 133, XIV, 4 f. über Menelaus nochmals ins Gedächtnis zurückgerufen, dass er die Ursache dieses gewaltigen Krieges sei:

(cause of all
That deadly warre).

In dem nämlichen Buche findet sich ferner die bekannte ausführliche Beschreibung und Charakteristik der einzelnen griechischen und trojanischen Helden. Bei dieser Gelegenheit erhalten auch die vielen ausgezeichneten Eigenschaften Agamemnons bei Ly. und V. die gebührende Würdigung. V. 101, V. 5 f. fügt aber noch eine sehr wirksame Bekräftigung hinzu durch den Hinweis, dass er wegen dieser seiner Tugenden zum Oberbefehlshaber der Griechen ernannt wurde:

Whereby amongst the Grecian Princes all,
He was elected to be Generall.

Ferner lesen wir bei V. 55, X ff., dass während der Belagerung von Troja Priamus von der Stadt abwesend und selbst mit kriegerischen Taten beschäftigt war. Von Priamus wird weiter erzählt, dass er fünf Söhne und drei Töchter hatte, worauf die genaue Aufzählung und Beschreibung derselben folgt. V. 55, XV, 3 f. fügt nun über die Kinder des Priamus noch hinzu:

Which all were slaine and died in the strife
And bloody warre that Grecians gainst him made.

Durch diesen kurzen Hinweis ist ein scharfer Kontrast zwischen dem gegenwärtigen blühenden Familienglück des Herrscherhauses und dem bevorstehenden tragischen Untergang des ganzen Geschlechtes gegeben und wird zugleich im Leser eine grosse Spannung hervorgerufen.

Wie sich früher gezeigt hat, stimmt V. mit Ly. bei der Aufzählung der verschiedensten Persönlichkeiten, was deren Charakteristik, die Bezeichnung ihrer Herkunft u. dgl. an-

langt, verhältnismässig genau überein. Gelegentlich lässt er zwar solche Bemerkungen, wie erörtert worden ist, auch fort; auf der anderen Seite hält er aber auch unserem Ly., wenn er eine derartige Angabe auf inkonsequente Weise unerwähnt lässt, eine solche Unterlassungssünde sogar mitunter vor. So macht er bei der Beschreibung der trojanischen Schlachtordnung eigens die Bemerkung in 141. IV, 4, dass Ly. den Namen des betreffenden Königs nicht zu kennen scheine. In dem gleichen Abschnitte gibt V. ebenfalls zu bedenken, dass sein Autor die Angabe über die Herkunft einer dabei erwähnten Heeresabteilung verschweige (141. XI, 3—XII, 1).

Endlich zeigt sich auch, dass V. hie und da mit wenigen zusammenfassenden Worten ein kurzes Gesamtbild irgend eines Berichtes und damit in der Regel einen wirksamen Abschluss zu liefern sucht. In dieser Weise lesen wir bei Ly. II, 5209 ff. und dementsprechend bei V. 108, II ff., dass Agamemnon eine Versammlung der Griechen berief und sie in feuriger Rede zum Kriege aufforderte. Ly. weist dabei nur durch zwei Verse in einer allgemeinen Redensart auf die schmachvolle Behandlung seitens der Trojaner hin (II, 5281 f.). Bei V. dagegen zählt Agamemnon seinen Landsleuten die Freveltaten der Trojaner nochmals einzeln auf, wodurch entschieden eine bedeutendere Wirkung hervorgebracht wird. Diese Verse in LD (108, XI, 4—XII, 3) lauten:

. . . how with their power and might,
They entred into Greece and bare away
King Menelaus deare wife, Queene Helena.
XII) With many prisoners more, and all the gold
And treasure that in Cithera they might
Lay hold vpon, . . .

Im 1. Kapitel des 5. Buches handelt es sich um das heiss umstrittene Schutzbild Palladion. Der bei Ly. als Thelamoun bezeichnete Führer, der bei V. als in „Thelaphus" verwandelt erscheint, hält vor den versammelten Griechen eine darauf bezügliche Ansprache. Derselbe geht aber alsdann mit derben Worten auf bittere Vorwürfe über, die er gegen Ulixes schleudert. In schärferer Erfassung der Situation

legt nun V. in eigens hinzugefügten Versen dem Redner noch besondere Schlussworte in den Mund, in denen er die Griechen nach der Abschweifung von dem eigentlichen Gegenstande nochmals eindringlich um ihren Rat bezüglich des Palladion bittet (282, V, 1—4):

And of you all my Lords together craue
Your iudgments, which of vs deserveth best
For his deserts, the jmage faire to haue,
That for the same we may no more contest.

Im 2. Buche berichtet V. in genauer Übereinstimmung mit Ly., dass die neuerbaute Stadt Troja drei Tagereisen lang und ebenso breit gewesen sei. Zu allem Überfluss fügt hier V. noch die daraus hervorgehende Berechnung hinzu (59, VII, 5 f.):

And show to be iust nine daies fully out,
Ere that a man could travell in about.

In dem Abschnitte, der die Erzählung des Paris über seinen Traum enthält, lässt V. durch Mercur, nachdem dieser in langen Erklärungen dem Jüngling die Bedeutung der drei Göttergaben deutlich vor Augen geführt hat, nochmals in zusammenfassenden Worten den für Paris hochwichtigen Augenblick der Entscheidung in das gebührende Licht setzen, indem er die Verse hinzufügt (82, I, 1—6):

. . . therefore beware,
And herein take aduise, and do not loose
These gifts that are so noble and so rare,
While thou to leaue or take hast time to choose,
I speake not this to moue thee therewithall,
To iudge amisse, or to be partiall.

Nach Beendigung der Erzählung von der Wiedererbauung der Stadt Troja und des Palastes Ilion schliesst Ly. das Kapitel mit dem einfachen Hinweis, dass Priamus in seiner neuen Residenz noch gar manchen Tag in Frieden und Glück verlebte. V. dagegen bringt einen sehr wirksamen dramatischen Abschluss, indem er der eben geschilderten Pracht und Herrlichkeit irdischer Grösse das eherne Lächeln der Göttin Fortuna entgegenhält, die bald ihr Antlitz geändert und

Priamus samt der Stadt dem Untergange geweiht habe. Die in diesem Sinne beigefügten Verse in LD (63, XIII, 2—6) lauten:

> If fortune had not chang'd her smiling cheare,
> (As all things subiect are to cursed fate)
> And brought him to decay, as you shall heare
> By sequell of the story, where is showne
> How he and his in fine were overthrowne.

§ 25. Zutaten, die nur in einzelnen Wörtern und Ausdrücken bestehen, für die Eigenart V.'s aber in besonderer Weise charakteristisch sind. In bezug auf die Zutaten, die nur in einzelnen Wörtern und Ausdrücken bestehen und in LD verhältnismässig häufig vorkommen, finden wir bei einer genauen Sichtung gar bald, dass eine grössere Anzahl derselben in der nämlichen oder einer ähnlichen Form immer wiederkehrt und für die stilistische Eigenart von V. in einem besonderen Grade bezeichnend ist. In § 18 des Kap. IV hatten wir bereits die diesbezüglichen charakteristischen Ersatzformen erörtert; hier handelt es sich nun um die in diesem Sinne zu verzeichnenden Einzelfälle, die neu hinzugefügt sind.

1. Zunächst bemerken wir derartige Zutaten bei Schilderungen von Prunk, von kostbarem Aufwand, von Pracht irgendwelcher Art. So zählt V., wie immer in ähnlichen Fällen, in Übereinstimmung mit seiner Vorlage all die Herrlichkeiten genau auf, die den König Oetes umgaben, fügt aber noch eigens über die wundervollen Gemächer seines Palastes hinzu (16, XIII, 6): And hangd with Arras costly to behold. Mit Vorliebe macht V. bei festlichen Gelegenheiten die im TB nicht anzutreffende Bemerkung, dass ein Bankett abgehalten worden sei. So wird im 5. Buche an einer Stelle davon Erwähnung getan, dass der Gastgeber dem empfangenen Gaste die Ehre eines Banketts bereitet (294, VII, 2). Im gleichen Buche berichtet er, dass Pyrrhus als König von Thessalien ausgerufen und dass bei dieser Feier ein „royall banquet“ veranstaltet wurde (308, VII, 3). Eben bei dieser Krönungsfeier schmückt V. die Beschreibung

der Proklamation des Fürsten noch weiter aus (308, VI, 4f.): By sound of trump the Heralds did proclaime King Pyrrhus.

Bei der Darstellung von Kriegsausrüstungen u. dergl. weicht V., wie wir früher beobachtet haben, oft bedeutend ab; er vermehrt auch bei Gelegenheit noch derartige Schilderungen, so im 4. Buche, wo Ly. Vers 4187 sich mit der einfachen Andeutung begnügt: With his baner is descendid doun. V. dagegen dem Substantiv ein Epitheton und ausserdem noch die Erwähnung von Wimpeln („pennons") hinzufügt (245, XII, 2): With banners rich and pennons braue displaid.

Im 1. Buche erzählt V. in Übereinstimmung mit Ly., dass bei dem Gastmahl, welches König Oetes dem Jason und seinen Gefährten bereitete, auch eine wundervolle Tafelmusik den Reiz der Geselligkeit erhöhte. Ly. (Vers 1537) berichtet jedoch nur von zwei Instrumenten, die dabei spielten, nämlich: Of trumpeters and eke of clarioneres. V. jedoch zählt in einer besonders hinzugefügten Strophe (18, X) gleich ein ganzes Orchester auf und schildert die Wirkung der Musik noch in einer eigenen anmutigen Weise:

> And more for to delight their minds withall,
> Musitions never ceased still to play
> On Citern, Lute, Bandore, and Base-Viall,
> Cornet, and Flute, to passe the time away:
> With pleasant notes, and in such stately wise,
> As it had been an earthly Paradize.

Bei dieser Gelegenheit möge noch darauf hingewiesen sein, dass V. bemüht ist, seinem Stile einen gewissen Glanz durch einzelne Epitheta zu verleihen, die wir bei Ly. in dieser charakteristischen Häufigkeit vergeblich suchen. So begnügt sich V., um die Farbe rot zu bezeichnen, oftmals nicht mit dem gewöhnlichen Begriffe „red", sondern er gebraucht zuweilen den Ausdruck Purphier red, wie 58, IX, 3, oder er spricht von Purpheir stones (60, II, 6), wo Ly. (II, 640) einfach marbell aufweist; ebenso 63, III, 3 von Purphire stones, wo Ly. II, 996 nur von stones spricht. Besondere Beachtung jedoch verdient das zur Angabe der roten

Farbe angewandte Wörtchen „crimson", das sich bei Ly. so gut wie gar nicht vorfindet, auch von anderen Schriftstellern nur äusserst selten gebraucht wird[1]). Dieses Wörtchen crimson, das eigentlich karmesinrot oder hochrot bedeutet, ist nun bei V. in einer auffallenden Häufigkeit anzutreffen und hauptsächlich zur Bezeichnung des Blutes oder auch des Antlitzes, der Rosen, Lippen, auch der sonnenbestrahlten Wolken usw. angewandt. Es steht unter anderem an folgenden Stellen: 15, V, 6; 35, XV, 2; 37, V, 1; 39, XIII, 6; 47, II, 4; 48, X, 2; 137, VI, 1; 159, I, 6; 171, VII, 2; 176, VII, 3; 206, XVI, 5; 245, XVI, 5.

Ein weiteres charakteristisches Epitheton ist christall, das von Ly. zwar auch gelegentlich, im TB speziell aber fast nie gebraucht wird; V. weist es denn auch in häufigen Fällen auf, wo es bei Ly. nicht anzutreffen ist, besonders in der Zusammensetzung christall skies, wie 138, III, 6; ähnlich: christall firmament 270, XIV, 3.

Ein anderes in LD bevorzugtes Wörtchen ist glistring: D^{v}, X, 4 glistring starres; 161, XI, 6 Auroraes glistring face: oder 176, VI, 2 glistring beames (von den Sonnenstrahlen); ferner 269, VI, 3 fire glistring.

Endlich zeigt sich die Vorliebe V.'s für die Darstellung von Pracht und Prunk noch auf eine besondere Weise in der häufigen Neuerwähnung von edlen Steinen und Metallen. Oftmals wird zur Kennzeichnung kostbaren Aufwandes die Verwendung von Marmor hervorgehoben. So berichtet V. im 4. Buch über zwei Grabdenkmäler eigens, dass sie von dieser wertvollen Gesteinsart waren (217, X, 3): of pollisht Marble stone. Ebenfalls über ein Grab sagt V. im 5. Buche aus (309, IX, 3): a costly Marble tombe, während Ly. V, 2815 sich einfach mit „stone" begnügt. Auf die gleiche Weise beschreibt er in dem nämlichen Buche eine Burg (311, XVI): Castle . . . built of Marble stone. Bei der Schilderung des Altars im neuerbauten Palast Ilion spricht sich Ly. im Vers

---

[1]) So erwähnt Bartlett in seiner Concordance diesen Ausdruck als nur 11 mal in sämtlichen dramatischen Werken Shakspeares vorkommend.

II, 1013 nur allgemein aus: Of pured metall and of stones clere. V. dagegen gibt eine viel detailliertere und konkretere Darstellung der Pracht (63, V, 2 f.):

. . . made of brasse,
Inchased, gilt, and grauen passing faire.

So wird auch das Ly.'sche einfache richesse (II, 3781) von V. umgewandelt in: Jewels, Gold, and other treasures more (92, XV, 6). An Stelle von Ly.'s „stones" in II, 996 setzt V. seine Lieblingsausdrücke Jasper and . . . Purphire stone (63, III, 3). Desgleichen erscheint das schmucklose „penecle" (Ly. III, 5646) in LD (198, XIV, 6) wieder als: pinacle of . . . Jasper stone. Ebenfalls bei der Beschreibung des Palastes Ilion zählt V. in den Versen III, 4786 ff. nur die Edelsteine auf: Dyamountes, saphyres, rubye, emeraudes. V. dagegen bringt an der entsprechenden Stelle eine noch grössere Anzahl (189, XII, 4 ff.):

As Rubies, Saphires, Agats, Diamones,
Topas, Emrands, Turques, Crosolites,
Purfier, Jasper, Jet, and Margarites.

Unter diesen sehen wir die bereits vorher als Lieblingsausdrücke bezeichneten Purfier, Jasper auch hier wieder nebeneinander erwähnt.

2. Ferner dokumentiert V. eine deutliche Vorliebe für bestimmte mythologische Gestalten, deren Erwähnung er in häufigen Fällen der Ly.'schen Darstellung hinzufügt. In dieser Weise wird Aurora bei konventionellen Beschreibungen von Tageszeiten oftmals zu Hilfe genommen, so in 161, XI, 6 in dem Ausdruck: Auroraes glistring face. Er gibt in diesem Sinne auch gelegentlich mehrere Verse hinzu, wie 37, II, 2 f.: And beautifull Aurora gan t'arise. And shew her pleasant face in morning gray, oder in 35, XIV, 2 ff. (über Jason und Medea): And beautifull Aurora gan t'appeare. At which time Jason holding her full fast Within his armes, said Loue and Lady deare . . .

Bei Darstellungen von Wind und Wetter nimmt V. hie und da die Gelegenheit wahr, die Gestalt des Aeolus einzuflechten, wie in der Strophe 100, XI. Viel öfter noch nimmt

V. seine Zuflucht zu Neptun, hauptsächlich bei Beschreibungen des Meeres und von Schiffahrten: so z. B. fügt er in 46, XIV, 1 hinzu: by aid of Neptune; in 51, XIV, 3: through gentle Neptunes aide.

Die in LD bevorzugteste mythologische Gestalt aber ist Cupido, der bei V. als Cupid erscheint und in vielen Fällen, wo der Liebe Lust und Leid eine Rolle spielt, von V. neu eingeführt ist, so z. B. in 78, VI; 92, II und V; 111, XVI; 190, II. Gelegentlich werden auch seine Attribute miterwähnt, wie in 29, II, 3: Cupid with his piercing fiery dart.

3. Eine weitere Eigentümlichkeit besteht darin, dass V. in sehr häufigen Fällen sowohl vor mythologische wie vor allegorische Figuren das Wörtchen Dame setzt, während Ly. meist nur den einfachen Begriff, wohl gelegentlich auch die Bezeichnung Lady oder einen Ausdruck wie emperesse für Nature (I, 1588) aufweist[1]). So lesen wir in LD: Dame Aurora in 78, V; 176, VI. In der gleichen Weise steht das Wort Dame mit folgenden Namen verbunden, während be Ly. an den entsprechenden Stellen diese Apposition nicht beigefügt ist: Circe 300, XIV; — Experience 43, VIII; — Flora 31, X; — Fortune 135, XV; 161, IX; 219, IX, X; 239, I; 294, VIII; — Ignorance 144, I; — Juno 79, XI; — Lucina 32, VIII; — Nature 18, XVI; 104, XIII; — Venus 42, VII; 82, II; 111, XVI.

4. Besondere Aufmerksamkeit verdienen ferner die eigentümlichen Ansichten von V. über Guido della Colonne. In II, 4509 ff. führt Ly. die von ihm öfter wiederholte bekannte Versicherung des Dares an, dass er persönlich am trojanischen Kriege teilgenommen und alle die beschriebenen Vorgänge selbst erlebt habe. Es muss uns nun in einem hohen Grade auffallen, wenn V. an der entsprechenden Stelle 101, I f. den Guido selbst zum Mitkämpfer und Augenzeugen des Krieges macht. Ferner erhebt V. unseren Guido auch zum Verse-

---

[1]) Allerdings in anderen Werken Ly.'s, wie in Reson and Sensuallyte, wird auch die Apposition Dame verhältnismässig oft gebraucht.

macher[1]). Denn gleich in der Preface (D^{v}, VII, 5) fügt er über dessen Werk eigens hinzu „in latin *verse.*“ Aber dies ist nicht die einzige Stelle; den gleichen Fall treffen wir an in 55, V, 1 und 97, II, 6. V. ist also über die Persönlichkeit des Guido sehr schlecht unterrichtet, was auch leicht verständlich ist. Denn die Bedeutung und der Einfluss dieses mittelalterlichen Autors ist für die Zeit der Entstehung von LD offenbar sehr gering anzuschlagen; und seine eigentliche Popularität hatte über das Mittelalter hinaus gewiss keine lange Dauer mehr, was schon aus der Tatsache erhellt, dass von Guido keine anderen Drucke als Inkunabeln existieren.

5. In bezug auf das weibliche Geschlecht strebt V. gar oftmals nach etwas anmutigeren, verfeinerten Ausdrücken. Vor allem springt uns das häufig wiederkehrende Wort „gallant“ in die Augen, das er zur Kennzeichnung von Frauen mit Vorliebe hinzufügt. In dieser Weise lesen wir: 96, IX, 3 gallant Ladies; in 143, XIV, 1 erweitert er das Epitheton noch: Ladies gallant, fine and gay. Übrigens auch auf Männer finden wir solche Beiwörter angewandt (102, VII, 1): Prothesalus was gallant, fresh, and gay.

Ein anderer häufig erscheinender Ausdruck ist „Angell-like“ (so 207, III, 1), der auch bei Spenser in ähnlicher Form oft wiederkehrt (vgl. Heise[2]), S. 85 f.).

6. V. bekundet weiterhin eine ausgesprochene Neigung zu ganz bestimmten Vergleichen, die er zu seiner Vorlage neu hinzufügt. So bezeichnet er einen hervorragenden Grad von Furcht oder Zorn eines Menschen mit der Wendung: er zittert wie Espenlaub, „like (an) Aspen leafe“ oder „like to Aspen leaues“, so z. B. an den Stellen: 70, V; 113, XIII; 149, X. Diese Wendung kommt auch bei Chaucer und Shakspere, sowie ebenfalls bei Spenser öfter vor. Hie und da finden wir den Vergleich einer dicht herandrängenden

---

[1]) Die gleiche Auffassung scheinen seltsamerweise auch Morley und Sidney Lee gehabt zu haben. Vgl. Eichinger. Die Trojasage usw. Diss. 1900. S. 16 f.

[2]) Die Gleichnisse in Spenser's Faerie Queene. Diss. Königsee 1902.

Menge mit einem Bienenschwarm, so 247, III. 2 like to swarmes of Bees. Vergleiche mit Bienen finden sich gerade bei Spenser häufig (vgl. Heise, l. c., S. 29 und 116). Mit einer ganz besonderen Vorliebe aber behandelt er offenbar den Vergleich fliehender Feinde mit Schafen, die vor dem raubenden Wolfe davoneilen. In den weitaus meisten Fällen sind derartige Stellen, die in ähnlicher Fassung auch bei Ly. ganz vereinzelt vorkommen, völlig neu hinzugefügt, wie in folgenden Beispielen: 134, VI, 1 Like sheepe before the wolfe; desgleichen 151, X, 1 Like sheepe before the greedy woolfe they fled, und 154, XII, 3 like to sheepe that cruell woolfe doth chase. Während Ly. III, 1651 nur ganz kurz sagt: Like as beastes that fledde fro the death, hat V. in 155, XVI hierfür gleich drei Verse zur Verfügung:

(Like to the sillie fearefull sheepe in field, That from the rauening woolfe themselues do hide And run away for feare they should be kild.) Auch solche Vergleiche mit Wolf und Schafen finden wir auffallend oft bei Spenser. (Vgl. Heise, l. c., S. 11 f.; 18 f.; 99; 107. Derselbe weist ferner darauf hin, dass bereits Ovid offenbar eine ausgesprochene Vorliebe für dieses Bild gehabt habe. Damit würden auch sonst unsere bisherigen und späteren Beobachtungen genau übereinstimmen, dass die Quelle für V. in solchen Einzelheiten hauptsächlich bei Spenser oder auch bei Ovid zu suchen ist.) Um die Rachegier eines kämpfenden Helden zu kennzeichnen, verwendet V. ebenfalls die Gestalt des Wolfes in einem Vergleich im Vers 150, II, 4: Like Wolfe for prey.

7. Ferner behält V. gelegentlich die bei Ly. vorgefundenen Alliterationen bei. In unserem jetzigen Abschnitte handelt es sich nur um solche Fälle, die an den betreffenden Orten ausschliesslich in LD vorkommen, dagegen bei Ly. an diesen Stellen nicht anzutreffen sind. Derartige neue Alliterationen sind: 8, V, 3 fierce and fell; 300, XII, 3 rage and raue; 271, XII, 6 sackt & spoyld (Ly. IV, 6353 Spoile and robbe); 263, III, 3 waues of woe.

Vor allem bemerkenswert ist dann, dass gerade die

meisten und auffälligsten von den neuen Alliterationen bei Spenser, zum grossen Teil in starkem Masse, gebräuchlich sind; dies gilt z. B. von folgenden Fällen: 254, X, 1 beasts and birds (vgl. V. E. Spencer[1]), S. 24); 263, IX, 2 gaine and gold (vgl. hierzu die ähnliche Spensersche Alliteration mit „gift" und „gold": Spencer, l. c., S. 32): 208, II, 3 loue and like (vgl. Spencer, S. 33); 208, V, 5 sobs and sighes (vgl. Spencer, S. 42); 94, V, 1 wept and waild (vgl. Spencer, S. 41; Ly. II, 3907 hat wepeth and cryeth).

Ausserdem sind es noch bestimmte Alliterationen, die durch ihr häufiges Vorkommen in einem besonderen Grade für den Stil von V. charakteristisch erscheinen. Verhältnismässig oft treffen wir life and lim an, so an folgenden Stellen: 2, III, 3; 29, XV, 5; 30, III, 3, V, 1, XV, 5; 31, XI, 2 (Ly. I, 2641: Herte body my lyfe and eke my death); 204, VIII, 4; 211, VIII, 1 (Ly. IV, 1025 lyf and oure good); 274, IX, 5. (Vgl. Spencer, S. 28). Verhältnismässig häufig ist ferner der Ausdruck false and fained, der gerne bei Anklagen gegen den heidnischen Glauben verwendet wird. Diese Alliteration finden wir z. B. in 54, I, 4 und 278, VIII, 3. (Vgl. Spencer, S. 38 und 43). Gelegentlich weist V. für diese Wendung auch eine ähnliche auf: false and fickle, wie z. B. 201, V, 3. (Vgl. Spencer, S. 38.)

In einem besonderen Masse kennzeichnend für die Ausdrucksweise V.'s ist auch die Wendung hack and hew, die ihm dazu dient, Zerstörung und Vernichtung auszudrücken. Dieselbe findet sich unter anderem an folgenden Stellen: 178, XII, 6; 180, III, 3; 194, XV, 5; 205, XV, 3; 215, X, 6; 225, XV, 3; 228, I, 5; 230, VI, 2, X, 1. (Für diese Form bringt Spencer, S. 44, allerdings nur einen Beleg.)

Wir können also auch bei den Alliterationen deutlich den Einfluss Spensers verfolgen. Sehr beachtenswert ist die Tatsache, dass gerade die letztgenannten, bei V. besonders oft vorkommenden und für ihn besonders charakteristischen

---

[1]) Alliteration in Spenser's Poetry. Zürich. Diss. 1898.

Fälle auch bei Spenser, zum grossen Teil recht häufig und mit Vorliebe gebräuchlich sind, wie ein Vergleich mit den oben angegebenen Stellen aus der Abhandlung von V. E. Spencer deutlich kundgibt. Freilich kommen einzelne von diesen Alliterationen gelegentlich auch bei anderen Autoren, z. B. bei Chaucer, vor; aber die auffallend häufige Anzahl von übereinstimmenden Fällen bei Spenser einerseits und bei V. anderseits kann uns über das genannte Abhängigkeitsverhältnis, das auch sonst zutage tritt, nicht im geringsten im Zweifel lassen.

8. Endlich sollen hier noch jene charakteristischen Einzelausdrücke behandelt werden, die in diesem Paragraphen bis jetzt noch keine Erwähnung finden konnten. Ein bei Ly. nur ganz ausnahmsweise (z. B. IV, 2727) anzutreffendes Wort ist maim, das bei V. jedoch aussergewöhnlich häufig vorkommt, wie in 224, VI, 2; 225, XIV, 6; 230, VI, 1 und an vielen anderen Stellen. Das Gleiche gilt von dem Wörtchen havock, das V. ebenfalls sehr bevorzugt; dasselbe lesen wir in 166, XIII, 1; 225, VI, 3 und IX, 3; 230, I, 6 usw.

Sehr beliebt bei V. ist die Idee, dass Fama den hohen Ruhm irgend einer Persönlichkeit mit ihrer Posaune in aller Welt verkündet. In diesem Sinne lesen wir von trump of Fame unter anderem an den Stellen: 55, XVI, 3; 74, V, 5; 143, VII, 1; 210, XIII, 6; 219, VIII, 6; 242, V, 5. Oftmals tritt dafür auch trump of flying Fame ein, so in 72, VIII, 2 (Ly. II, 1841 sagt swyfte fame); ferner in 276, XV, 6; 280, V, 5 usw. Hierbei möge nicht unerwähnt bleiben, dass die von V. so bevorzugte Gestalt der „flying Fame“ auch auf dem Titelblatt von LD als eine mit Flügeln versehene Figur dargestellt ist. Diese bläst in eine Posaune (trumpet), an der ein rechteckiges Banner mit der diagonalen Aufschrift: Fame herabhängt.

Bei Darstellungen aus dem Kriegsleben hat ferner V. sehr häufig einen Ausdruck, den Ly. für gewöhnlich ebenfalls nicht kennt: drums and trumpets, unter anderem in: 213, XI, 2; 224, XIV, 1; 229, X, 4 f.; 245, XV, 2.

Eine sehr bevorzugte, bei jeder Gelegenheit in LD

wiederkehrende Gestalt ist ferner „Sathan", die nur ganz ausnahmsweise im TB anzutreffen ist. Im engen Zusammenhang damit steht das gleichfalls mit grosser Vorliebe angewandte Adjektiv „diuelish" (auch „deulish" geschrieben), ebenso wie das Wort „Sathan" gerne gebraucht, um den Glauben des antiken Heidentums und dessen Gebräuche als Werk des Teufels hinzustellen. Das genannte Adjektiv lesen wir z. B. in 2, VIII, 4 (über Medeas Zauberkünste); 118, I, 6 (über Calchas), sowie in 128*, III, 1.

Sehr oft ist ferner in LD die Vorstellung vertreten, dass Leute in Ehrfurcht und Verehrung auf die Knie niederfallen und zwar sowohl vor göttlichen Wesen wie vor fürstlichen Persönlichkeiten. Nur ganz zufällig und ausnahmsweise finden wir einen solchen Gedanken bei beiden Autoren in Übereinstimmung, wie bei Ly. IV, 6406 und an der entsprechenden Stelle V. 272, V. Die Neuerwähnung davon in LD ist jedoch in einer auffallend häufigen Zahl von Fällen festzustellen, so z. B. in 17, III, 3: 76, II. 3: 206, XIII 6; 271, XIV, 1.

Endlich sei noch darauf hingewiesen, dass V. in kurzen Zutaten gerne von Indien spricht. In dieser Weise preist er das von Ly. III, 4786 einfach als Inde bezeichnete Land an der betreffenden Stelle 189, XIII, 3 noch eigens mit den Epithetis: the rich and fertile Indian ground. Im 4. Buch fügt er eine Stelle ganz neu hinzu, indem er zuerst mit Ly. vom Anbruch der Nacht spricht und dann mit seinen eigenen Versen weiterführt (206, II, 2 f.):

> For Phoebus with his chariot west did hie
> Vnto the Indian coast to giue them light.

Den gleichen Gedanken über Indien führt er ferner, ebenfalls unter Verwendung des Phoebus, gleich in der Preface aus, wobei er sich noch ausführlicher ausspricht (D^v, IX, 3—6):

> . . . and light to others lend,
> That farre remote inhabite th' Indian land.
> Where when our Summer is cleane past and gon,
> Their spring begins but newly to come on.

Hinzufügung von Bibelsprüchen, Sentenzen, Sprichwörtern und sprichwörtlichen Redensarten. § 26.
V. bekundet eine starke Vorliebe für die verschiedenen Gattungen spruchartiger Redensarten, deren er eine reichliche Anzahl neu hinzufügt.

1. Zunächst sind es Bibelsprüche, die wir neben den vielen diesbezüglichen Beibehaltungen auch noch als neue Zutaten in LD antreffen[1]).

So erinnern die Zeilen (4, VII, 5 f.):

(Like Sathan euery minute, day, and hower,
Deuising how mans soule he may deuour.)

sofort an die Stelle 1. Petr. V, 8: . . . quia adversarius vester diabolus usw.

Während Ly. IV, 7008 f. nur ein kurzes Bruchstück eines Bibelspruches aufweist:

And eyen han and ȝit they maye nat se
And alle are fendes so as Dauid seith.

hat V. diese Stelle erweitert zu (278, IV, 1—5):

For eies they haue and cannot see at all,
And eares likewise and yet they do not heare,
And legs and feet and cannot stand, but fall,
Vnlesse they leane, or somewhat doth them beare
And hold vpright.

Der erste Teil dieser Stelle kommt in ähnlicher Form zu verschiedenen Malen in der Bibel vor: für unser Zitat kommt in Betracht Psalm 113, 5, 6.: Os habent, et non loquentur usw. Der andere Teil aber erinnert ganz deutlich an Baruch VI, 26: Propterea, si ceciderint in terram usw.

Der Ausdruck (315, III, 1): 'That blood with blood alwaies reveng'd will be' ruft uns sofort die öfter vorkommende biblische Formel: „Aug' um Aug', Zahn um Zahn usw." ins Gedächtnis zurück. V. will übrigens diese Wendung ausdrücklich als allgemein bekannten Spruch gelten lassen: denn er betont im vorhergehenden Vers eigens: „the Proverbe to fulfill."

---

[1]) Die folgenden Zitate sind der Vulgata entnommen.

2. Ferner hat V. eine Anzahl von Sprichwörtern im eigentlichen Sinn des Wortes neu hinzugefügt. Die Aufgabe des Sprichworts besteht darin, einer als allgemein gültig hinzustellenden Wahrheit in einer möglichst prägnanten, aber zugleich deutlichen und anschaulichen Weise Ausdruck zu verleihen. Im Gegensatz zu den Sentenzen können wir sie als objektive Äusserungen des Volksgeistes bezeichnen. Die mittelalterlichen Dichter, so auch Chaucer und Ly., machen bei derartigen Zitaten sehr häufig auf die allgemeine Verbreitung derselben durch konventionelle Wendungen, wie 'as men say' u. dgl., besonders aufmerksam. V. hat nun eine Anzahl solcher Aussprüche auf die denkbar deutlichste Weise als Sprichwörter gekennzeichnet, indem er ihnen die Benennung „Proverb" ausdrücklich beilegte. Die auf diese Art klar hervorgehobenen neuen Hinzufügungen wollen wir hier zunächst eigens besprechen.

So lesen wir in 6, X, 4—6:

For wholesome counsell neuer comes in vaine:
And who so ere doth seeme it to reiect,
The prouerbe saith, his folly doth detect.

Ganz ähnliche Sprichwörter wie das genannte sind ausserdem noch im Englischen anzutreffen, so: He that will not be counsell'd, cannot be help'd. (Bohn, Handbook of Proverbs. Lond. 1860. S. 5.) Ausserdem: „He that won't be counsell'd, can't be help'd. (Masson, Die Weisheit des Volkes. Petersburg 1868. S. 280.)

Im Vers 65, XIII, 1 haben wir das Sprichwort:

The Proverb saith, delay may danger breed. Diese Wahrheit, dass Aufschub Gefahren birgt, ist auch in anderen ähnlichen Aussprüchen niedergelegt, so in: Delays are dangerous. Aber auch die wörtliche Wiedergabe dieses Sprichwortes finden wir angegeben, so bei Gaal (Sprichwörterbuch in sechs Sprachen. Wien 1830. No. 891): Delay breeds danger.

Ein weiteres Sprichwort in LD lautet (167, XII, 4—6):

. . . . the Proverbe verifie:
He that doth for another set a trap,
Into the same himselfe may chance to hap.

Eine auffallend ähnliche Ausdrucksweise finden wir auch in anderen Sprichwörtern, so in folgenden zwei deutschen:

Wer andern Fallen stellt, wird auch wohl selbst gefällt. (Wander, Deutsches Sprichwörterlexikon. Lpz. 1867—80. Bd. I, Spalte 921.) Ferner: Wer Fallen legt, wird selbst gefangen. (Wander, in der nämlichen Spalte.)

3. Am Schluss wollen wir noch diejenigen Aussprüche behandeln, die nicht ausdrücklich als „Proverbs" bezeichnet sind. Teilweise sind sie offenbar gleichwohl unter die Gattung der eigentlichen Sprichwörter zu rechnen oder in enger Anlehnung an solche den sprichwörtlichen Redensarten beizuzählen, teilweise müssen wir sie als Sentenzen ansehen, d. h. im Gegensatz zu den eigentlichen Sprichwörtern, als subjektive Äusserungen des Autors selbst, die in bündiger Form allgemeine Wahrheiten enthalten[1]).

Als eine derartige Sentenz ist etwa der Ausspruch zu betrachten, dass der Mensch hier auf Erden kein sicheres Verweilen habe (315, IV, 6): To shew that man hath here no certaine stay.

Ebenfalls als Sentenz mögen wir die folgenden Zeilen betrachten (161, VI, 5 f.):

For no man can withstand the iust decree
Of God, though nere so great a Prince he bee.

Als sprichwörtliche Redensarten sind die folgenden zu erwähnen:

4, VI, 5: Which made him oft build Castles in the aire. Der Ausdruck „Luftschlösser bauen" ist sehr gebräuchlich: so erwähnt auch Bohn (S. 151) genau: To build castles in the air.

Eine weitere sehr bekannte Redensart in LD (36, II, 3 f.) lautet:

thou art to me more deare
Then tongue can speake, or pen devise to write.

---

[1]) Freilich ist es oft geradezu ausgeschlossen, eine Grenze zwischen Sprichwort und Sentenz zu bezeichnen.

In 72, VI, 4 lesen wir die im Volksmund ebenfalls sehr geläufige Ausdrucksweise:

In ballance that doth hang but by a thred.

Die häufige Wendung mit dem Inhalt, dass Leichname, besonders auf dem Schlachtfeld, den Tieren als Nahrung dienen, treffen wir im Vers 201, XII, 4 an: And serue for food to beast and carrion Crowes.

Eine andere oft gebrauchte Redensart ist die in Vers 254, X, 1 enthaltene: The beasts and birds of th'aire will it discrie.

Eine sehr bekannte sprichwörtliche Ausdrucksweise, die auch als solche eigens gekennzeichnet ist, führt V. bei Gelegenheit eines Hinweises auf den baldigen Untergang der Trojaner an (270, X, 1 f.):

. . . and as we use to say,
With one foot stepping in the graue.

Die folgenden Aussprüche nähern sich wieder mehr dem eigentlichen Sprichwort, obgleich sie nicht ausdrücklich als solche bezeichnet sind:

12, VIII, 3 f.: And Dogs are to be fear'd that first do bite,
And flie vpon a man before they braule.

Bekannte Sprichwörter in ganz ähnlicher Form gibt es eine grössere Anzahl.

In D^v, XVI, 1 f. lesen wir:

Els time with syth, would soone cut downe the grasse,
And rauening death extirpe the root and all.

Sehr verwandt hiemit ist ein lateinisches Sprichwort, das in einer ganz ähnlichen Weise ebenfalls auf den zerstörenden Einfluss von Zeit und Tod (tempus, mors) hinweist:

Res cunctas tempus, mors seniumque vorant etc. (Düringsfeld, Sprichwörter der germ. u. rom. Sprachen. Lpz. 1872/78. Bd. II. S. 414). Bei Masson (S. 118) finden wir ein ähnliches Sprichwort: „Zeit macht Heu aus dem Gras“.

Die sonstigen Erweiterungen und Zutaten von geringerem Umfang. § 27.

1. V. verrät öfter, wenigstens in den sorgfältiger bearbeiteten Teilen, ein Streben nach präziserer, konkreterer Darstellung und sucht dies bei einzelnen Gegenständen hie und da durch Hinzufügung von erläuternden Epithetis zu erreichen. So erscheint das Ly.'sche „londe" (I, 724) bei V. in klarerer Deutlichkeit wieder als „Frigian coast" (10, I. 1).

Wie wir schon öfter feststellen konnten, weist Ly. gelegentlich auf seine eigene Unwissenheit hin. In dieser Weise erklärt er in bezug auf den verstorbenen König Tentran, dass er keine Auskunft geben könne, nach welchen Regionen sich dessen Seele gewandt habe (II, 7516 f.):

And went his waye I note to what coste.
I can not deme of suche mystyhede.

V. dagegen lüftet das Geheimnis dieser „coste" auf ganz einfache Weise, indem er ein naheliegendes Epitheton hinzufügt und sagt: vnto the Th'lizian coast (131, XI, 4).

So vergleicht ferner V. die Wangen der Helena ausdrücklich mit einer „Damaske Rose" (91. XIV, 2), während Ly. II, 3668 nur „rose" sagt.

2. Ausserdem sind hier noch andere, rein stilistische Ausschmückungen zu vermerken. In den Versen II, 2229 ff. weist Ly. darauf hin, dass die Menschen sehr oft, mit grosser Unternehmungslust ausgestattet und vom Glück begleitet, neue Taten beginnen, aber gar bald durch das Schicksal zu Not und Elend verurteilt werden. Ganz geschickt nennt nun V. in bezug hierauf die Handlungen der Menschen „tragedies" (76. XIII, 2).

Im 2. Buche, bei dem Bericht über die Neuerbauung der Stadt Troja, ist auch die Rede von prächtigen Arkaden, in denen die täglichen Spaziergänger ihre Unterredungen und Besprechungen pflegen konnten. V. fügt nun in zwei Versen die Bemerkung hinzu, dass sich die Leute hiebei unterhalten konnten nach Art von geschäftigen, eifrig besorgten Kaufleuten (60, IX. 5 f.):

As merchants vse in townes for common weale,
To meet about their marchandize to deale.

Über Medea bringt V. noch einige hübsche Verse, indem er ihr nachrühmt, ihr Eintritt in den Saal habe einen so majestätischen Eindruck gemacht, dass sie wie ein himmlisches Geschöpf erschien (20, XV, 5 f.):

Her entry so maiesticall did seeme,
As if she had a heauenly creature beene.

Wenn Ly. in einer Apostrophe im 1. Buch sich an Medea wendet und ihr vor Augen hält, wie sie später des Jason wegen unsägliches Leid auf sich laden werde, und wenn er ihr dabei zuruft (I, 3607):

By weptest after and gan thy selfe to rende,

so gibt V. eine viel ausdrucksvollere Schilderung mit den Worten (43, II, 5):

And caused thee thy golden lockes to rend.

Im 2. Buch bringt V. bei der Beschreibung einer Schlacht neue Verse, die eine recht packende, lebhafte, sinnliche Darstellung des Kampfes geben, indem sie uns deutlich machen, wie die Pferde teils auf dem Schlachtfelde umherlagen, teils herrenlos durch die Reihen rannten, wie durch die Menge der Geschosse die Sonne gleichsam verfinstert erschien u. dgl. (132, XI, 6—XIII, 1):

. . . . and horses in the plaine
XII) Lay dead, and many masterlesse did runne
About the field, and then the arrowes flew
So thicke and close, that for a time the Sune
Did seeme Ecclipst, so darke the aire did shew,
And many Pikes and Lances broken were,
And many steeds their masters way did beare
XIII) Sore bleeding dead, ...

Bei Ly. II, 2177 ff. und bei V. 76, II ff. finden wir eine Anrede, die Hektor an seinen Vater hält. Wir haben bereits erwähnt, dass V. an dieser Stelle, wie auch sonst häufig, die Ehrfurcht des Sohnes dadurch kennzeichnet, dass er ihn vor seinem Vater die Knie beugen lässt (76, II, 3): Bowing his knee with humble reuerence. Gleich zu Beginn

der Ansprache wird nun der Vers Ly. II, 2184: Beningly if so ye list to heare, von V. zu mehreren Zeilen mit einer viel höflicheren und zugleich eindringlicheren Form erweitert (76, III, 2—6):

Sith that it is your pleasure and your will
That I should speake, and you are pleas'd to heare
Attentiuely, I shall your mind fulfill:
  And such good counsell as my wit affords,
  Ile giue to you in few and pithy words.

3. Ferner gibt es eine Anzahl von kleinen Zutaten, die nur einen unwesentlichen Inhalt bringen und von V. ohne Benutzung neuer Quellen leicht aus dem Zusammenhang ergänzt werden konnten. Dieselben sollen entweder zur weiteren Ausmalung dienen oder sind überhaupt nur müssig hinzugefügt. So erklärt er beispielsweise von Hilfstruppen, die von einer Völkerschaft nach Troja abgesandt wurden, dass diese einen langen, gefährlichen Weg zurücklegen mussten (126*, XIV, 6). Bei Erwähnung der Briefe, die Menelaus an seine Brüder schrieb, setzt V. zu „letters" noch eigens hinzu (98, XV, 2): sent in post. Der Bericht von der Neuerbauung der Stadt Troja gibt V. auch Veranlassung, eigens von Vorkehrungen gegen Nebel zu sprechen (60, VI, 3): . . . . nor any mists did rise. In der Erzählung von den fünf Zaubermitteln, die Medea dem Jason überreicht, erwähnt Ly., dass auch berühmte Personen wie der König Thelomee (I, 3009) das ausführlich beschriebene Zauberbild zu Hilfe genommen hätten. Bei V. 36, VI erscheint dieser König nun als Ptolomy the King

Of Egyt[sic!]land,

und er fügt ausserdem die müssige Bemerkung hinzu, dass auch andere Nationen durch die Kraft dieses Bildes wundervolle Taten vollbracht hätten:

and other nations
We read haue done, and by their learned skill,
Effected many wonders at their will.

Am Anfang des 23. Kapitels im III. Buch berichtet Ly. von einer Versammlung der Trojaner. V. fügt hier

noch hinzu, dass sie dieselbe auf einer weiten Ebene abhielten, auf der der Tempel der Diana stand (161, XIII, 5f.).

Im TB finden wir bei einzelnen Persönlichkeiten, deren geistige Bedeutung besonders hervorgehoben werden soll, oftmals eigens betont, dass dieselben in allen Künsten, besonders in der Astronomie und Wahrsagerei, völlig bewandert waren. So setzt auch V. z. B. über Helenus drei Verse in diesem Sinne neu hinzu (104, XV, 4—6).

Schon etwas bedeutenderen Gehalt besitzt eine andere kleine Zutat im 2. Buche. Dort erzählt Ly. und ebenso V., wie Anthenor beim König Peleus sich als Gesandter des Priamus vorstellt und gleich zu Beginn seiner Ansprache in Erinnerung bringt, dass die Gesandten frei und unverletzlich seien (66, XI, 5f.):

For as you know Embassadors are free,
To tell their message whatsoere it bee.

Einen ähnlichen Gedanken spricht V. auch im 4. Buche aus. Achilles geht nämlich nach Troja, um die Feierlichkeiten beim Begräbnis Hectors zu beobachten. Er hat bei diesem gewagten Gang ins feindliche Gebiet keinen anderen Schutz als den Waffenstillstand. In jenen heldenhaften Zeiten, so meint dann V., galt das Männerwort eben etwas, und fügt in diesem Sinne die Worte hinzu (206, XII, 3):

Whereof in those daies men stood not in doubt.

Im 1. Kapitel des V. Buches fordert Palamides zum Zweikampf heraus. Ly. begnügt sich dabei mit dem Hinweis. dass Ulixes und Diomedes die Schuldigen waren und dass ihnen die Herausforderung gegolten habe. V. schiebt nun zwischen die entsprechenden Verse Ly. V, 842 und 843 die Strophe 289, V ein, die die Situation in einem hohen Masse deutlicher und anschaulicher macht. Über die genannten Helden „Diomede and King Ulisses“ äussert sich V. in dieser Strophe folgendermassen:

Withdrew themselues, and never did make proffer
To take his gauntlet vp, which he had laid
Before them on the ground, nor yet would offer
To proue that which of him they falsly said

Behind his backe, but with a fained show
Made as if they thereof did nothing know.

Am Ende des 5. Buches ist von Ly. die Wirkung, die die Erzählung des jungen Thelagon auf Ulixes ausübte, nur in den kurzen Versen ausgedrückt, die beginnen (V, 3228 ff.):

With þat Ulixes gan to syȝe sore
For lak of blood as he þat was ful pale
And seide anoon whan he herde his tale
Now wote I well my woful destine.

Diese vier Verse erweitert nun V. zu den Zeilen 313, XIII, 1 — XIV, 2:

Whereby Vlisses (sighing sore when as
He had heard him that answere to him make)
Perceiving he his Son by Circes was,
With griefe began to tremble and to quake.
And sheading store of blood out of his wound.
He fainted, and did fall into a swound.
XIV) And with a countnance heavy, dead, and pale,
Said, now I see my woefull Destiny . . .

Diese Gegenüberstellung bietet zunächst ein lehrreiches Beispiel für die Tatsache, dass V., auch wenn er sich Zutaten oder überhaupt Abweichungen irgendwelcher Art erlaubt, gleichwohl die Ausdrucksweise Ly.'s noch in einzelnen Wendungen häufig beizubehalten sucht. Sowohl der Anfang wie der Schluss dieser in Betracht kommenden Verse sind durch zwei markant hervortretende Ausdrücke gekennzeichnet, die bei beiden eine auffallende Übereinstimmung aufweisen. So entspricht einerseits dem Ly.'schen „syȝe sore“ bei V.: „sighing sore“; anderseits finden wir das am Ende dieses Zitats stehende Ly.'sche „Now wote I wel my woful destine“ genau wieder bei V.: „now I see my woefull Destiny.“ Was aber die Zutaten selber in diesem Falle betrifft, so hat V. in geschickter Weise die Beschreibung des Eindrucks, den die Worte Thelagons auf Ulixes machten, auf glückliche Weise in die Länge gezogen. Denn es wird uns nochmals die unheilvolle Kunde, dass der junge Mann der Sohn des Ulixes und der Circe war, vor Augen geführt.

um dann die schrecklichen Wirkungen, die die Erzählung des Jünglings auf die körperliche und geistige Verfassung des greisen Vaters hervorrief, desto wuchtiger und glaubwürdiger erscheinen zu lassen.

4. Ausser den im nächsten Abschnitte 5 unseres Paragraphen zu behandelnden Erscheinungen sind es noch verschiedene andere Zutaten von geringerem Umfang, die das Bestreben V.'s offenbaren, jene Fälle, in denen Ly. seine Gelehrsamkeit durch kurze eingestreute Bemerkungen bei allen möglichen Gelegenheiten zu erkennen geben möchte, durch neue ähnliche Züge zu vermehren. Von dem Schwerte des Mercur fügt V. (79, VIII, 1) eigens hinzu, dass es gekrümmt war und zwar: like to a Fawchion. Über Herculea (Ly. II, 7443) weiss V. noch eigens zu berichten, das diese Insel lange Zeit den Mauren gehörte (130, XI, 2). Das einfache Adverb „folylye“ bei Ly. I, 2637 gibt V. Veranlassung zu einem ganzen Vers (31, X, 5), worin er den berühmten Ausdruck vom „Narrenschiff“ in Anwendung bringt: And in the ship of fooles deserues to bee.

Im Prolog berichtet V. in Übereinstimmung mit Ly., Homer habe die Griechen über Gebühr verherrlicht, und wirft ihm dabei Einseitigkeit und Lügenhaftigkeit vor. V. bringt noch einige neue Verse, in denen er derartig parteiische Schriftsteller mit Sykophanten, d. h. Verleumdern oder Heuchlern, gleichstellt (E^r, XV, 3—6):

So Sicophants as we by proofe doe find
Commend and praise the men they never saw,
By false report extolling them to skie,
Of whom in heart they knew full well they lie.

Einen interessanten Vergleich bietet uns endlich noch eine Stelle aus dem 2. Buche. In dem langatmigen Bericht über die Neuerbauung der Stadt Troja ist nämlich die Rede davon, dass für die Aufführung von prunkvollen dramatischen Werken aller Art reichlich gesorgt war. Bei dieser Gelegenheit gibt Ly. ausführliche Definitionen von Komödie und Tragödie, die auch in LD im Wesen beibehalten sind. Sehr bemerkenswert sind aber hierbei gewisse Umänderungen und

vor allem verschiedene von V. zu diesen Erläuterungen neu hinzugefügte Einzelheiten.

Die Definition der Komödie lautet bei Ly. (II, 847—51):

A comedye hath in his gynnynge,
A pryme face a maner complaynynge,
And afterwarde endeth in gladnesse.
And it the dedes onely doth expresse,
Of such as be in pouerte plonged lowe.

Die Wiedergabe in LD heisst (62. 111):

A Comedie doth many times begin
With actions, that dislike at first do cause,
But at the last as men proceed therein,
They end in joy, with gladnesse, and applause:
And onely speakes of men of meane degree,
And such as fallen are in povertie.

Wie wir schon bei ähnlichen Fällen beobachtet haben, hat also V. auch mit dieser Definition, die ein abgeschlossenes Ganze darstellt, eine Strophe ausgefüllt, so dass den Ly.'schen fünf Zeilen bei V. sechs Verse entsprechen. Treffender als der Ly.'sche Ausdruck „maner complaynynge" wirken nun zunächst die Worte in LD: „actions, that dislike at first doe cause." Mit dem glücklich gewählten Worte dislike fasst er die Wirkung solcher Handlungen möglichst weit und wird dadurch dem verschiedenen Charakter der einzelnen Komödien gerechter. Den Gegensatz hierzu hebt er dann schärfer hervor als Ly. mit seinem einfachen „gladnesse", indem er von joy, gladnesse and applause spricht. Die beiden Dichter betonen eigens, dass die Komödie ausschliesslich („onely") von Personen aus niederem Stande handelt. Indem aber Ly. dies nur in unsicherer, gar zu spezieller Weise verkündet: Of such as be in pouerte plonged lowe, gibt V. diesem Gedanken den treffenden präzisen Ausdruck, wenn er sagt: of men of meane degree und fügt dann nur noch nebenbei aus Ly. hinzu: And such as fallen are in povertie.

Was ferner die Tragödie betrifft, so finden wir dieselbe bei Ly. (II, 852—59) folgendermassen definiert:

But tragedye who so lyste to knowe,
It styll begynneth in prosperitie,
And endeth lykewyse by aduersytie.
855 And it doth also of the conquest treate,
Of ryche kynges and of lordes great.
Of mighty men and olde conquerours,
Which by fraude of fortunes sodeine shoures.
Be ouer caste and whelmed from their glory.

In LD entsprechen diesen Zeilen die Strophen 62, IV und V:

IV) A Tragedy contrarily doth treate
Of matters which doe prosperously proceed.
And showes the liues and hearts of persons great,
As Princes which in honour doe exceed,
But ends with sorrow, griefe, and miserie,
That happeneth vnto them before they die.

V) And also tells how fortune doth beguile
Full many Kings, and Emperors of fame,
Whose acts she seemes to favor for a while,
But at the last she brings them vnto shame,
And turnes their glory into miserie,
To make of them a woefull Tragedie

Ly. hat dafür also nur 8 Zeilen angesetzt, während V. auch hier wieder durch eine Erweiterung zu 12 Zeilen, d. h. zu zwei vollen Strophen, einen symmetrischen Abschluss zu erreichen sucht.

Beide Autoren leiten die Definition der Tragödie mit dem Hinweis auf den glücklichen Beginn der Handlung ein. Während Ly. aber sogleich von dem unglücklichen Ende spricht („And endeth . . .“), führt uns V. auf eine naturgemässere Art zunächst den eigentlichen Gegenstand der Tragödie vor Augen, indem er den Begriff derselben mit den Worten „liues and hearts of persons great“ viel schärfer fasst als Ly. mit seinem unbestimmten, verschwommenen „conquest . . . of ryche kynges . . .“ Mit „persons great“ hebt V. zugleich den Gegensatz zu den in der Komödie kurz vorher erwähnten „men of meane degree“ genauer und

treffender hervor. Dann erst spricht V. von dem unglücklichen Ausgang, den diese Dichtungsart regelmässig nimmt. Hiermit schliesst die eine Strophe. Dieselbe enthält im Grunde nichts anderes als eine Definition der Charaktertragödie, indem sie als Gegenstand der Darstellung die Gesinnung der handelnden Personen („. . . . hearts of persons great“) angibt, woraus der Konflikt und die Lösung herzuleiten sind

In der folgenden Strophe dagegen können wir eine Erklärung der Schicksalstragödie erblicken, eine Scheidung, die im TB nicht wahrzunehmen ist. Bei Ly. ist am Schluss der ganzen Erläuterung zu der Erwähnung von „. . . mighty men and olde conquerours“ nur in unklarer Weise noch die Stelle hinzugefügt: „Which by fraude of fortunes sodeine shoures etc.“ Bei V. dagegen tritt sofort der Unterschied scharf hervor, indem er die letzte Strophe eröffnet mit den Worten: „And also tells how *fortune* . . .“ Er stellt hier das Walten des Schicksals als wesentlich entscheidend für den Fortschritt und Ausgang der Handlung dar und weist dann auch noch auf die verzögernden Momente im Drama hin, indem er neu hinzufügt: „Whose acts she seemes to favor for a while.“

Wir haben dieser vergleichenden Gegenüberstellung deshalb einen verhältnismässig breiten Raum gestattet, weil sie uns in typischer Weise davon überzeugt, wie V., wenn er auch die Ausdrucksweise Ly.'s äusserlich ziemlich genau beibehält, gleichwohl dem ganzen Abschnitt in seiner Wiedergabe, inhaltlich betrachtet, ein völlig neues Antlitz zu verleihen imstande ist. Bei solchen Gegenständen, mit denen V. eine intime Vertrautheit bekundet und für deren Behandlung er einmal grössere Sorgfalt aufwendet als gewöhnlich, offenbart er sich denn auch als den formal gewandten Bearbeiter, dessen Darstellungskunst aber auch inhaltlich die Spuren des fortgeschrittenen Zeitalters und einer nicht unbedeutenden literarischen Individualität deutlich aufweist.

5. Besonders bemerkenswerte mythologische Einzelheiten. Abgesehen von einigen bereits in § 22 er-

örterten mythologischen Zutaten, die jedoch nur eine unwesentliche Bereicherung der konventionellen „Stileigentümlichkeiten“, wie des Jahreszeitenmotivs, der herkömmlichen Naturschilderungen u. dgl. enthalten, haben wir hier noch verschiedene wichtigere Hinzufügungen zu betrachten, die, wenn auch von geringem Umfange, gleichwohl neue bedeutende Einzelzüge aus dem Gebiet der Mythologie enthalten und uns wegen ihres Inhaltes interessieren, zugleich aber auch auf neue Quellen von V. hinweisen.

Vor allem gelten mehrere Zutaten im 1. Buche der Gestalt des Herakles. Ly. bringt nämlich in 1, 553 ff. eine Beschreibung des Helden und einen daran anschliessenden Bericht über dessen berühmte Arbeiten. Hierbei spricht er in Vers 568 ausdrücklich von 12 Taten; V. dagegen sagt nur ganz allgemein: „labours“ (8, 11, 3). Letzterer hat nämlich all das beibehalten, was er bei Ly. in dieser Erzählung vorfand, hat aber ausserdem noch eine Anzahl von Taten ganz neu hinzugefügt. Um ein völlig klares Bild von diesen einzelnen Fällen zu erhalten, müssen wir zunächst auf die Vorlage Ly.'s selbst, d. h. auf Guido della Colonne[1]) zurückgehen. Letzterer bringt an der entsprechenden Stelle, d. h. auf Seite A 6ᵛ, zuerst einen kurzen Bericht über die Herkunft des Helden und in bezug auf seine Taten nur die Erwähnung von Antaeus, von Cerberus, sowie den Säulen des Herakles. Ly. hat sich zunächst in diesen Einzelheiten an Guido angeschlossen, obgleich er die ganze übrige Erzählung aus anderer Quelle schöpfte. Eine Gegenüberstellung der Berichte über Cerberus klärt uns über das Abhängigkeitsverhältnis in unverkennbarer Weise auf. Bei Guido ist zu lesen: . . portas intrepidus adiuit inferni et custodem eorum canem tricerberum violenta manu ab illis extraxit. Quem tanta pulsione perdomuit ut madefactus totus sui veneni spuma digesta per vomitum multas mundi partes infecerit letiferis atonicis.

Ly. gibt diesen Abschnitt folgendermassen wieder (577 ff.):

---

[1]) Im folgenden ist Guido zitiert nach der Ausgabe: Colonie . . 1477.

And Serberus the hounde he bonde so sore,
At hell gates that he brake no more.
And made him voide his venym in y[e] strife.
580 And vpwarde gaue hym suche a laxatyfe,
That all the worlde his brethe contagyous,
Infected hath it was so venymous.
That with an blast he althinges wold do die, ...

Allerdings hatte Guido seinen Bericht aus Ovid und zwar Metam. VII, 410 ff. entlehnt, aus welch letzteren nur folgende mit Guido deutlich übereinstimmende Wendungen ausgewählt seien: Cerberon abstraxit . . . . sparsit . . . . . spumis albentibus agros. Abgesehen von dieser äusserlichen auffallenden Übereinstimmung decken sich die Stellen aus Guido und Ovid auch inhaltlich genau. Dass aber Ly. hinwiederum sich hierbei zunächst an Guido gewandt hatte, beweisen aufs sicherste Ausdrücke, wie veneni, vomitum, multas mundi partes, infecerit, die wir in der entsprechenden Reihenfolge bei Ly. in überraschend ähnlicher Weise wiederfinden als venym, laxatyfe, all the world, infected, Ausdrücke, für die wir aber bei Ovid vergebens einen Anhaltspunkt suchen.

Abgesehen von den soeben angedeuteten Anlehnungen an Guido hat jedoch Ly. die Verse 553—599, die die Beschreibung des Herkules und seiner Taten enthalten, vollständig neu hinzugefügt. Bei der Aufzählung der einzelnen Arbeiten hat er, was er übrigens auch selbst erwähnt, Ovid zu Hilfe genommen, und zwar, wie wir nachweisen werden, folgende Stelle aus den Metamorphosen (IX, 182—198):

Ergo ego foedantem peregrino templa cruore
Busirin domui? saevoque alimenta parentis
Antaeo eripui? nec me pastoris Iberi
185 Forma triplex, nec forma triplex tua, Cerbere, movit? usw.

Ly. gibt speziell die Metamorphosen als seine Quelle an (Vers 568). In diesen ist der eben zitierte Abschnitt der einzige, der die Arbeiten des Herakles in dieser Vollständigkeit zusammen aufzählt. Aber wenn wir auch den Angaben Ly.'s nicht sofort Glauben schenken wollen — und wir haben

bei solchen Hinweisen auf die Quelle stets berechtigten Grund hiezu —, so können wir doch die oben angeführten Verse Ovids als die unmittelbare Vorlage für Ly. nachweisen. Bei der Aufzählung der nachstehenden Taten ist nämlich die Reihenfolge[1]), während sie in sonstigen Berichten irgendwie verschieden ist, bei Ly. wie bei Ovid übereinstimmend: Antaeus — Cerberus — Harpyen (die letzteren bei Ly. in Vers 584: bei Ovid Vers 187 angedeutet durch Stymphalides undae). Dann folgen bei Ovid die goldenen Äpfel und die Centauren: die Erwähnung dieser zwei Taten ist auch bei Ly. hier eingeschoben, der jedoch die beiden unter sich in der Reihenfolge vertauscht. Ferner erscheint dann wieder in der gleichen Reihenfolge: der Eber von Arkadien und das Tragen des Firmaments. Ausserdem sind bei Ovid in diesem Abschnitte genannt, von Ly. ebenfalls erwähnt, aber ausserhalb der Reihenfolge untergebracht, die auf die Hydra sowie auf den Nemeischen Löwen bezüglichen Taten. Von Ly. ist dem Berichte Ovids völlig neu beigefügt nur die Erwähnung der feurigen Katze (Vers 591: fyrye catte), die auch von V. beibehalten ist. V. hat nun all die bei Ly. angeführten Arbeiten herübergenommen. Aber auch die Reihenfolge ist in LD im wesentlichen die gleiche wie bei Ly. und demnach auch wie bei Ovid.

Ausserdem hat sich V. jedoch noch andere Hinzufügungen zu dem Ly.'schen Berichte durch Aufzählung weiterer Taten des Herkules gestattet. Diese völlig neuen Verse in LD lauten:

8, III, 1—3: The first how with Busiris he did fight,
Whose custome was to wash the ground with blood
Of men, and did orethrow him by his might.

8, III, 6—IV, 6: And by the hornes in Candie furiously
IV) A cruell Bull by force to ground he threw.
That don, on strong King Auger he did set,

[1]) „Reihenfolge" ist hier im allgemeinen Sinne des Wortes zu verstehen, nicht als unmittelbare Aufeinanderfolge; es können also bei den in Vergleich gezogenen Autoren zwischen die angeführten Stellen noch andere Arbeiten eingestreut sein.

Whom after long and cruell fight he slew.
And on a mighty Spaniard did not let
To trie his force, though it reported were.
That in one shape he did three bodies beare.
8, VI, 4—6: And after that in Mayden wood did find
A flying Hart, which he did swiftly take,
And by his force a prise thereof did make.
8, VII, 5—VIII, 6: And in the Thracian Land when he did see
The pampred Horses mangers fild to bee
VIII) With flesh of men, in such a rage he grew,
That after he their mangers downe had cast,
The Jades themselues in cruell wise he slew,
And to their Maister did the like at last.
The monstrous Giant Cacus he orecame
By Tiber.

Für diese Einzelheiten ist unserem V. ohne Zweifel ebenfalls der oben zitierte Bericht aus dem IX. Buche der Metamorphosen vorgelegen. Denn die Aufzählung der nachstehenden von V. neu hinzugefügten Taten erfolgt bei ihm in der gleichen Reihenfolge wie bei Ovid: Busiris; hierauf Geryones mit seinem dreifachen Leib und der Stier von Kreta, wobei diese beiden Taten bei Ly. nur unter sich vertauscht sind; es folgen weiter: Auger (gemeint ist Augias; bei Ovid ist diese Arbeit in Vers 187 angedeutet mit den Worten: Vestrum opus Elis habet) und der Parthenische Hain (bei V.: in Mayden wood. . . . A flying Hart; bei Ovid, Vers 188, nur kurz erwähnt durch: Partheniumque nemus). Schon aus der Beibehaltung dieser Reihenfolge würde klar hervorgehen, dass V. obige Stelle benutzt hat. Noch vollends bestätigt aber wird unsere Behauptung dadurch, dass im Gegensatz zu Ly., der die Hydra am Anfang (Vers I, 576) erwähnt, V. diese ebenso wie Ovid erst an den Schluss setzt (V. 8, VII, 2 ff.; Ovid Vers 192 f.) und dass er in genauester Übereinstimmung mit Ovid sofort hierauf die bei Ly. gar nicht untergebrachte Geschichte von den Menschenfleisch fressenden Pferden hinzufügt.

Endlich hat V. noch zwei Einzelheiten über Herakles dazugegeben, die an dieser Stelle auch bei Ovid nicht anzutreffen sind, nämlich die oben (S. 129) mitzitierte, auf den Riesen Cacus Bezug nehmende Tat (8, VIII, 5 f.), sowie die Erklärung, dass unter den Säulen des Herkules die Meerenge von Gibraltar zu verstehen sei (8, XIV, 4 ff.):

Nor Saylor past that narrow place before,
Which now is cald the Straights of Gibraltarre,
Well knowen to euery Nation neere and fare.

Ausserdem sei hier noch bemerkt, dass V. den von uns bereits zitierten Ly.'schen Bericht über Cerberus umändert und in seiner eigenen Weise folgendermassen darstellt (8, V, 1—VI, 1):

V) And after went vnto the gates of Hell,
And there assaild the Triple headed hound
Cald Cerberus, most cruell fierce and fell,
Who there to keepe th'infernall gates was bound.
And hauing overcome him at the last,
Did tie him in an Iron chaine full fast,
VI) And like a Dog did lead him in his hand.

Was diese und die anderen bisher erwähnten kleinen Zutaten und Umänderungen in bezug auf Herakles betrifft, so ist zunächst anzunehmen, dass unserem V. eine kommentierte Ausgabe des Ovid vorgelegen hat, die ihm sofort das ausführlichere Material an die Hand gegeben hat. Übrigens hat es sich schon erwiesen und erweist sich in den nachfolgenden Untersuchungen erst recht, dass V. derartige mythologische Details völlig beherrscht. Da er ferner, wie sich später noch klar zeigen wird, nicht nur Ovid, sondern auch Vergil gründlich gekannt hat, in deren Werken gerade über Herakles viele Einzelheiten zerstreut anzutreffen sind, so war es ihm ein Leichtes, den Bericht weiter auszuschmücken. Auch denken wir sofort an Caxtons "The Recuyell of the Historyes of Troy", der der Lebensbeschreibung des Herakles einen sehr breiten Raum gestattet und unserem V. mit seiner literarischen Bildung sicherlich bekannt war. Ein bestimmter Anhaltspunkt für irgendwelche weitere Quelle

lässt sich hier nicht finden. Für uns genügt die unzweifelhafte Tatsache, dass die oben angeführte Stelle aus den Metamorphosen Ovids unserem V. als die unmittelbare Grundlage, sozusagen als das eigentliche Gerippe für seine neuen Zutaten gedient hat.

Auf den Selbstmord der Dido, der bei Ly. an den betreffenden Stellen keine Erwähnung findet, weist V. an zwei Orten ausdrücklich hin und gibt zugleich jedesmal Vergil als Quelle an. So hat er im 2. Buch gleich eine ganze diesbezügliche Strophe neu dazugegeben (57, I). Im 5. Buche sprechen Ly. und V. ebenfalls von Dido, wobei V. noch eine kurze Bemerkung über deren tragisches Ende in Klammern einschaltet (295, VII, 4):

(For which in desperate wise her selfe she slew.)

Bei dieser Stelle beruft sich V. ebenfalls (295. VIII), wie auch Ly. (Vers 1459) auf Vergil. In der Tat enthalten die Ausgangsverse des 4. Buches der Aeneis, die unserem V. ja sehr gut bekannt war, den berühmten ausführlichen Bericht von dem Tode der Königin. Die Geschichte von Dido und Aeneas war nicht nur bei Ly., Chaucer und überhaupt in der ganzen mittelalterlichen Literatur sehr bekannt und beliebt [1], sondern wurde auch von den Renaissancedichtern, wie Marlowe, Shakspere, mit Vorliebe behandelt.

Im Prolog Vers 47 ff. bringt Ly. eine Auseinandersetzung über Orpheus. V. fügt hier noch (D^r, VIII, 1—4) die Sage hinzu, die erzählt, dass Orpheus den Pluto derart durch seinen Gesang bezauberte, dass ihm letzterer die Zurückgabe seiner Gemahlin in Aussicht stellte. Diese Erzählung war unserem V. offenbar auch aus Ovid bekannt, der sie in Metam. X, 1—85 ausführlich und meisterhaft darstellt. Ausserdem ist die Geschichte des Orpheus auch in Vergils Georgica (IV, 454—527) behandelt. Am wahrscheinlichsten ist, dass er die Erzählung aus Caxtons Recuyell entnahm, wo sie sehr weit ausgesponnen ist. Ein weiterer Anhalts-

---

[1]) Vgl. Schick, Temple of Glas, S. 73, Note zu Vers 55—61.

punkt zur sicheren Ermittelung einer direkten Quelle lässt sich bei den wenigen Versen auch hier zunächst nicht finden [1]).

B. Die neuen Zutaten von bedeutenderem Umfange.

§ 28. Die Versammlungsreden der Söhne des Priamus, sowie die Meinungsäusserungen des Anthenor und des Pollidamas über den Gefangenen Thoas im 3. Buch: 42 Zeilen (172, VIII, 1—XIV, 6), nebst einer Erweiterung zu einer Strophe (172, VII).

Im III. Buch berichtet Ly. im Kap. 24 (und V. im Kap. 3), dass Priamus nach dem Kampfe eine Versammlung berief, um darüber zu beratschlagen, ob der Gefangene Thoas dem Tode geweiht werden oder am Leben bleiben solle. Priamus selbst zeigte sich zu ersterem geneigt, während Aeneas in langer Rede für die Schonung des Gefangenen eintrat. Bis zum Schluss dieser Ausführungen folgt V. dem TB in der gewohnten Übereinstimmung; dann aber berührt Ly. das Gutachten des Hektor nur kurz mit 3 Versen (3208—10). Diese Zeilen erweitert bereits V. zu einer ganzen Strophe, indem er zwar keine wesentlich neuen Gedanken bringt, aber den von Ly. angedeuteten Ausspruch des Hektor eingehender und sorgfältiger analysiert (in der Strophe 172, VII).

Ausserdem aber fügt V. gleich darauf noch 7 Strophen völlig neu hinzu (172, VIII—XIV). Dieselben beginnen folgendermassen:

VIII) Paris King Priams second son likewise,
(When as his brother Hector had declar'd
His mind,) said vnto them, that his aduise
Was, that he wisht King Thoas should be spar'd,
And not put vnto death, although he said.
To doe the same they need not be afraid. . . .

Diese in LD eingestreuten Reden des trojanischen Helden sind offenbar vollständig das Eigentum von V. Unser Autor

[1]) Vgl. später S. 165 f.

hat eben in geschickter Weise auch den übrigen Hauptteilnehmern, je nach ihrem persönlichen Charakter, Erörterungen über das Für oder Wider bei der Entscheidung in den Mund gelegt. Es ist dies ein allerdings ausführlicheres Beispiel von den verschiedenen, bereits früher besprochenen Fällen, wo V. in ausgezeichneter Beherrschung der Situation und der in Betracht kommenden Einzelheiten sich aus dem Zusammenhang das Material selbst konstruierte. Die einzige Quelle, die ihm hierzu diente, finden wir bei Ly. selbst. Denn im TB (III, 3110 ff.) führt letzterer die Namen genau auf:

> And specially he sent for by name,
> For worthy Hector y[t] greatest was of fame
> For Parys eke and for Deiphobus,
> And for Troylus freshe and desyrous,
> For Anthenor and for Pollidamas.

Wir sehen also, dass die Anordnung der hier aufgezählten Namen aufs genaueste der Reihenfolge der in LD auftretenden Helden entspricht. Caxton z. B., der in dieser Angelegenheit auch nicht mehr meldet als Ly., bringt in seinem Recuyell (S. 597) diese Namen in anderer Reihenfolge: hector, parys Troylus and deyphebus / Eneas Anthenor and polidamas. Genau wie Guido bringt übrigens auch dessen Vorgänger Benoît de Sainte-More (Vers 11625 ff.) nur die Reden des Priamus und Aeneas, sowie die ganz kurze Darlegung des Hektor.

Das Zwiegespräch zwischen Ulixes und Thelagon im 5. Buch: 23½ Zeilen (313, IV. 1—VII. 5½). § 29.

Obwohl wir früher gerade im 5. Buch eine gewisse Flüchtigkeit und selbst Nachlässigkeit in der Bearbeitung seitens des V. feststellen mussten, so können wir die Beobachtung machen, dass er gleichwohl auch hier solche Gegenstände, die sein Interesse in besonderem Grade erregen, mit desto intensiverer Teilnahme behandelt und ihnen eine natürlichere und anschaulichere Gestalt verleiht, als sie in der vielfach verschwommenen, undurchsichtigen Darstellungsweise bei Guido-Lydgate wahrzunehmen ist. Schon

in § 27, Abschnitt 3 haben wir auf eine weitere Ausmalung und Vertiefung der Ly.'schen Gedanken in der Geschichte von Odysseus und Thelagon hingewiesen. Vor dieser Stelle nun berichten Ly. und V. in ausführlicher Weise, dass Thelagon. der natürliche Sohn des Odysseus, seinen von ihm nicht erkannten Vater im Wortwechsel tödlich verwundete. Ly. erwähnt dann nur ganz kurz, dass Odysseus sich bei dem jungen Manne nach dessen Abstammung und Heimat erkundigte, worauf letzterer auch sofort mit der Erzählung beginnt, dass er im Meere geboren sei, dass Circe seine Mutter wäre usw. Die hier in Betracht kommende Stelle beginnt im TB mit den Versen V, 3205 ff. V. führt uns nun diese Situation ausführlicher in klaren, realen Zügen vor Augen. Odysseus, der durch den vorhergegangenen Traum erschreckt worden ist und jetzt sein Ende herannahen sieht, muss sich doch wohl versucht fühlen, zuerst den jungen Mann nach den Beweggründen seiner hitzigen Handlungsweise, nach der Ursache und dem Hergange des ganzen Kampfes auszuforschen. In der Tat finden wir diese im TB anzutreffende Lücke bei V. in vortrefflicher Weise ausgefüllt. An Stelle der geringfügigen Andeutung im TB (Vers 3205 — 3207) setzt nämlich V. die oben erwähnten 4 Strophen (313, IV, 1—VII, 5½), in denen Odysseus dem Fremdling eben diese von uns angedeuteten Fragen vorlegt, und letzterer mit einer genauen Darlegung der verhängnisvollen Streitigkeiten antwortet. Dann erst führt die Erzählung über Herkunft und Lebensschicksale des Thelagon in Übereinstimmung mit Ly. wieder weiter. Die ersten Verse jener vier neuen Strophen lauten:

IV) And marking well his countenance, began
To aske him for what cause he did come thither.
And what occasion moved him as than
T'assaile his guard, that he and they together
Had fought, and he had slaine them so. whereby
Himselfe sore wounded was, and like to die. . . .

Nach diesen Strophen führt die Erzählung weiter wie bei Ly. Auch im vorliegenden Falle hat V. keine andere Quelle

als das TB zu Rate gezogen. Die Einzelheiten des Vorfalls, von denen Ly. in seiner Person berichtet, hat jedoch V. in einer geschickteren und, wie wir gesehen haben, natürlicheren und der Wirklichkeit besser entsprechenden Weise in das Gespräch des Thelagon eingeflochten.

Moralisierende Schlussbetrachtung des V. über die Rückkehr der Griechen § 30.

im 5. Buch: 36 Zeilen (314, XV, 1—315, IV, 6).

Ly. (und in Übereinstimmung mit ihm V.) schildert im 5. Buch die Abenteuer der heimkehrenden Griechen und weist dann nochmals ausführlich auf den Gewährsmann Guido sowie auf die angeblichen Quellen Dares und Dictys hin. Bei diesem Übergange hält V. nun in ganz geschickter Weise noch einmal Rückschau, indem er nach den mannigfachen Abschweifungen den Leser auf die Gesamtheit und den Kernpunkt all dieser zuletzt erzählten bunten Geschichten aufmerksam macht als

> Th'aduentures of the Greeks by sea and land
> When they returnd from Troy. (314, XV, 2f.)

Er belehrt uns darüber, wie die Griechen nach ihrer Rückkehr aus Troja meist durch eigene Schuld ihrem Verderben entgegengingen, und stellt zuletzt noch das Schicksal des Priamus als warnendes Beispiel für die Fürsten auf. Diese Zutat bedeutet eine ganz glückliche Idee des V. Er will das Gedicht, das doch der Verherrlichung des Hektor und der Trojaner überhaupt dienen soll, nicht endgiltig verlassen, ohne vorher dem Leser auch noch den versöhnenden Schlussgedanken, der in Ly.'s Darstellung nicht gebührend hervortritt, ans Herz zu legen, dass im letzten Grunde die Griechen nicht minder wie die Trojaner der Vernichtung anheimfielen. Die in Betracht kommende Stelle ist zwischen die Verse Ly. V, 3325 und 3326 eingeschoben und umfasst 6 Strophen (314, XV, 1—315, IV, 6). Dieselben beginnen:

XV) This shall suffice to let you see and know,
Th'adventures of the Greeks by sea and land

When they returnd from Troy, and for to show
That whatsoeuer man doth take in hand,
The jssue doth vpon Gods will depend,
For he tis giues an ill or happy end. . . . .

§ 31. Das Zauberwerk der Medea
im 1. Buch: 108 Zeilen (2, X, 1—3, XII, 6).

Im 1. Buch weist Ly. am Anfang des 2. Kapitels, d. h. in den Versen 121 ff., nur kurz darauf hin, dass der greise Aeson durch die Künste Medeas wieder in einen blühenden jungen Mann verwandelt worden sei. V. benutzt diese Gelegenheit. einen ausführlichen Bericht über den ganzen Hergang dieses Zauberwerkes neu hinzuzufügen und macht selbst auf Ovid als seine Quelle aufmerksam in 2. X, 5. In der Tat ist die ganze Stelle eine verhältnismässig getreue Wiedergabe aus dem 7. Buche von Ovids Metamorphosen.

Dieser neue Abschnitt in LD enthält zunächst allgemeine Bemerkungen über die Zauberkünste der Medea und erwähnt dann, dass dieselbe aufs freie Feld hinauseilte, um an einem geweihten Platz ihr Werk zu beginnen:

2, X) The which for that it semeth strange and rare:
And truth to say impossible likewise,
I will it vnto you at large declare,
And how she did her diuelish charmes devise . . . .

Von Zeile 2, XII, 5 ab jedoch finden wir eine verhältnismässig genaue Übereinstimmung mit den Versen 240 ff. des bereits oben erwähnten 7. Buches der Metamorphosen. V. fährt nämlich fort:

XII, 5) She made two Altars all of Turfe, of which,
One vnto triple Hecate the witch,
XIII) Th'other vnto youth was consecrate.
And hauing couered them in decent wise,
With Vervin and with shrubs, such as she gat
There in the fields, to offer sacrifice:

Diesen Zeilen entsprechen bei Ovid die Verse 240 ff.:

. . . . statuitque aras e caespite binas,
Dexteriore Hecates, ast laeva parte Juventae.

Has ubi verbenis silvaque incinxit agresti,
Haud procul egesta scrobibus tellure duabus
Sacra facit. . . .

Schon diese Gegenüberstellung bekundet, wie genau sich V. seiner Vorlage anzuschliessen sucht. Auch solche Einzelheiten wie das lateinische „verbenis“ gibt er mit dem etymologisch genau entsprechenden „Vervin“ wieder und fügt auch noch shrubs hinzu als Übersetzung von silva agresti. Dass ferner Medea zwei Gruben hergerichtet hatte: Haud procul egesta usw., erwähnt V. erst in der nächsten Strophe: She put into two pits usw. Die beiden Autoren schliessen die soeben verglichenen Abschnitte mit den sich deckenden Worten ab: sacrifice, bezw. Sacra fecit.

V. fährt dann weiter:

She cut the throats of two black Rammes, whose blood
Mixt with a bowle of pure white milke and good,
XIV) And with as much sweet honey clarified,
She put into two pits of purpose made
Within the ground, ...

Bei Ovid umfasst die entsprechende Stelle 2. XIII, 5 — XV, 4 die Verse 244—250. Auch hier bemerken wir wiederum einen möglichst engen Anschluss von V. an seine Vorlage. Nur ganz unwesentliche Änderungen hat er sich erlaubt. So berichtet Ovid bloss von einem einzigen schwarzen Widder: Vers 244 velleris atri, während es bei V. deren zwei sind: two black Rammes. Wenn Ovid vom „Herrscher der Schatten und dessen Gemahlin“ spricht, so setzt V. dafür den Namen selbst: Pluto and his Wife, the Lords of hell, fügt aber, wie wir auch ähnliche Fälle seiner Vorlage Ly. gegenüber festgestellt haben, noch hinzu: And all the Elfes and Gods on earth that dwell.

In dieser Weise ist auch der ganze übrige Teil[1]) selbst bis in die unbedeutenden Einzelheiten hinein den Versen Ovids sorgfältig nachgebildet. Hiebei ist noch folgendes zu be-

---

[1]) Die weiteren Strophen dieses in LD neu hinzugefügten Berichtes findet man abgedruckt in Bergens Diss. S. LIVf.

merken: Das Wort carmine (Vers 253) treffen wir bei V. genau wieder an als carmes (3, I, 1). Gänzlich unterdrückt sind die Zeilen aus Ovid 255—257, die besagen, dass Medea die Anwesenden zum Weggehen veranlasste, um ihr heiliges Unternehmen vor profanen Blicken zu schützen. Die lapides (Vers 266) finden wir bei V. als pretious stones (3, III. 6). Schon früher wurde erörtert, dass V. mit Vorliebe Erwähnung tut von edlen und kostbaren Steinen oder Metallen. Den Vers 269: Et strigis infames ipsis cum carnibus alas erweitert V. zu den Zeilen (3, IV, 3—V, 1). Es existierte nämlich bei den Alten ein Ammenmärchen des Inhalts, dass die Ohreule den Kindern das Blut aussauge und ähnliche Schreckenstaten verübe. Bei der Erwähnung der cinyphischen Schildkrötenschlange (Ovid Vers 272), die V. als „water-snailes“ wiedergibt, weiss letzterer sogar den Fundort anzugeben (3, V, 5 f):

the which she found
With labour great within the Indian ground.

Dass die kurzen Hinzufügungen V.'s sich sehr gerne mit dem Hinweis auf Indien beschäftigen, haben wir ebenfalls bereits früher besprochen.

Die schwarze Farbe: nigrum . . . . colorem (Vers 289) kennzeichnet V. noch näher als „blacke as any coale“.

Der bei Bergen abgedruckte Bericht schliesst mit dem Vers 3, XI, 1: To be a man of yong and youthfull yeares. Aber auch die Verse 3, XI. 2—XII, 6 sind noch von V. zur Darstellung L.'s neu hinzugefügt. Der Vers 3, XI, 4 entspricht in vollster Übereinstimmung dem letzten Vers in dem Bericht Ovids (293): Ante quater denos hunc se reminiscitur annos. Wie wir in ähnlicher Weise schon öfter beobachtet haben, gibt V. auch hier noch zwei Zeilen dazu, um die Strophe auszufüllen, wobei er nur den vorhererwähnten Gedanken in etwas variierter Form wiederholt. Die letzte Strophe (XII) ist von V. selbst, ohne Anlehnung an Ovid, hinzugesetzt und enthält bloss einen äusserlichen Abschluss der Erzählung.

Das Selbstgespräch der Medea § 32.
im 1. Buch: 150 Zeilen (25, XV, 1—27, VII, 6).

Ebenfalls im 1. Buch, und zwar im Kapitel V, erzählt uns sowohl Ly. wie V., dass nach dem von König Oetes gebotenen Mahle Jason. Hercules und Medea sich zurückzogen. Beide Autoren bringen dann die zart-anmutige Schilderung des Konfliktes zwischen Liebe und Scham, der die von der leidenschaftlichen Zuneigung zu Jason beherrschte Gefühlswelt Medeas aufs mächtigste erschüttert (Ly. I, 2136 bis 2272: V. 24, VIII, 2—25, XIV, 6). Nach dieser Stelle schiebt nun V. das lange Selbstgespräch der Medea ein, das ebenso wie die im vorhergehenden Paragraphen behandelte Erzählung aus dem 7. Buch der Metamorphosen Ovids entlehnt ist. Während aber jener in § 31 näher untersuchte Bericht nur eine Beschreibung von äusseren Ereignissen enthält, haben wir hier die Schilderung von tiefgreifenden psychologischen Vorgängen und Kämpfen vor uns. deren Wiedergabe seitens V.'s uns einen viel klareren und massgebenderen Einblick in dessen Übersetzungs- und Darstellungskunst liefern muss.

V. beginnt diesen Monolog folgendermassen:

25. XV) And said, in vaine Medea thou dost striue.
For shure one of the heauenly Gods it is,
That bends his force gainst thee. Doth any liue
That euer saw so strange a thing as this?
Is any thing like vnto burning loue?

Die zugrunde liegende Stelle bei Ovid umfasst die Verse 11—18, die beginnen:

'Frustra, Medea, repugnas:
Nescio quis deus obstat:' ait, 'mirumque. nisi hoc est, etc.'

Beim Vergleich dieser Stellen aus LD und den Metamorphosen ergibt sich nun dieselbe Erscheinung wie im vorhergehenden Paragraphen, nämlich dass V. sich möglichst enge, oft bis zur peinlichsten Übereinstimmung, an das Original anschliesst. Gleich die erste schmerzliche Tatsache, deren furchtbaren Inhalt sich Medea in scharfer Kürze sofort vor Augen stellt und die dem Leser den ganzen Auf-

ruhr ihrer Seele vergegenwärtigt, die Worte: Frustra, Medea, repugnas, hat V. in glücklicher Weise sorgfältig beibehalten, indem er das für Medea so niederschmetternde Wörtchen „vergebens“ ebenfalls gleich an den Anfang stellt: in vaine Medea thou dost striue. Der Monolog offenbart eine bedeutende leidenschaftliche Lebhaftigkeit, die in der Darstellung V.'s in ähnlicher Weise packend und ergreifend wirkt wie im Originale. Treffende Bilder und Vergleiche, die Ovid anwendet, finden wir bei V. oftmals in etwas veränderter, aber nicht minder glücklich gewählter Gestalt wieder vor. So setzt er für den Vers 17: Excute virgineo etc. die analoge Ausdrucksweise (XVI, 6): And coole the heat etc. (s. o.)

Diese Übersetzung aus Ovid verdient in besonderem Grade unsere Aufmerksamkeit insofern, als sie sowohl in sachlicher wie in formeller Hinsicht, abgesehen hauptsächlich von einigen störend wirkenden Strophen-Enjambements, als eine wohlgelungene Leistung anzusehen ist und uns ferner ein ziemlich klares Bild darüber verschafft, wie sich V. zu dem Werke eines klassischen Dichters im Gegensatz zu seiner Stellungnahme zu Ly., seiner mittelalterlichen Vorlage, verhält.

Nach den oben genannten Zeilen fährt V. weiter:

But now a strange disease against my will
Doth draw me on, fond loue perswadeth me.
And though by Art whats best for me I see,
26, II) Yet do I headlong follow that is worst.
Why should I thus so fondlie seeme to raue?
And on a stranger dote as one accurst,
And seeke a forraine husband so to haue? . . . .

Dieser ganze Monolog beträgt in LD 150 Zeilen; der entsprechende Abschnitt aus Ovid dagegen umfasst die Verse 11—88, d. h. 78 Zeilen. V. hat also die Verszahl verdoppelt. Dieser Umstand erklärt sich aus den Tatsachen, dass der Hexameter des Originals schon seiner Natur nach eine grössere Anzahl von Silben umfast als der fünftaktige jambische Vers in LD, ferner dass die lateinische Diktion präziser ist und endlich, dass V. noch eigene unwesentliche

kleine Zutaten, die zuweilen nur zur Ausfüllung der Strophen dienen, aufweist.

Bei der weiteren Vergleichung fallen uns noch besonders folgende Einzelheiten auf: Medea macht sich bei Ovid den Vorwurf, sie müsste „Eisen und Steine im Herzen tragen" (ferrum et scopulos gestare in corde: Vers 33), falls sie nicht die Rettung Jasons übernehmen würde. In bezug auf ähnliche Wendungen haben wir bereits früher auf den von V. bevorzugten Ausdruck: „ein Herz so hart wie Kieselstein (flint)" hingewiesen. Hier fügt er noch das sonst bei Ly. gebräuchliche „steel" ausserdem hinzu: A heart more hard then flint or steele doth rest (26, VI, 6). — Der Ausdruck cultusque artesque (Vers 58) erscheint bei V. als liberall Arts (26, XV, 2). — Wenn Medea in der höchsten Ekstase sich bereits als zukünftige Gemahlin des Jason erblickt und, von den Göttern geliebt, das Haupt bis zu den Sternen erheben will: Et dis cara ferar et vertice sidera tangam (Vers 61), da gebraucht V. das gleiche Bild, nur noch ausführlicher und ebenso wirksam (26. XVI): Most happy then usw. — Interessant ist hier wieder das Wort christall als Epitheton zu skie, das wir bereits früher als einen in LD häufig vorkommenden Ausdruck feststellen konnten. Das eigentliche Gespräch schliesst bei Ovid mit dem Vers 71, bei V. mit der Veile 27, IV, 3 ab. Die Schlussverse 27, IV, 4 bis VII, 6 führen die Form der Erzählung wieder weiter und entsprechen genau den Zeilen 72—88 aus Ovid. Mit der Strophe 27, VIII kehrt V. zu der Darstellung Ly.'s zurück.

§ 33. Der Bericht über das trojanische Pferd im 4. Buch: 401 Zeilen (266. XII, $4^1/_2$ bis 270, X. 5 und 270, XIV, 1 bis 271, II, $4^1/_2$).

Einen sehr interessanten Gegenstand der Betrachtung bietet endlich der Bericht über das trojanische Pferd im 4. Buch. V. hält sich hierbei zunächst immer noch an Ly., und zwar ganz deutlich bis zu der Stelle, wo letzterer erwähnt, dass das Ross vor das Tor der Stadt Troja

geschleppt wurde, welches sich jedoch für den Einzug des riesigen Kolosses als viel zu eng erwies. Bei Ly. heisst es nämlich (6206 ff.):

> And whan þis hors brouȝt was to þe gate
> It was so narwe þat þer was no space
> For þe stede in-to þe toun to passe
> Al be þat þei assaied oueral.

In LD (266, XII, 3 ff.) lesen wir entsprechend:

> But when vnto the gate therewith they came,
> It was so great that by no meanes it would
> Go in thereat . . . .

Nach dieser Stelle meldet Ly. dann die folgenden Haupttatsachen: Priamus lässt die Mauern niederreissen, die Menge zieht mit dem Ross in den Tempel der Minerva: hier ist dann eine der sattsam bekannten moralischen Auseinandersetzungen eingeschoben, worauf die Erzählung wieder mit der Anknüpfung an den Tempel der Minerva weiterführt, dann ganz kurz auf Sinon hinweist und erst danach von dem Rückzug der Griechen nach Tenedon Erwähnung tut, wobei noch kurz die Angelegenheit Helenas berührt ist: und zuletzt kehrt Ly. nochmals zu Sinon zurück. Schon die wenigen Andeutungen zeigen deutlich den Mangel eines kunstmässigen Planes in diesem Berichte, der auch in seinen Einzelheiten die bei Ly. gewohnte eintönige Darstellungsweise offenbart. Ganz nahe musste es daher unserem V. liegen, hierbei das berühmte Muster für diese Geschichte zu Rate zu ziehen, nämlich die Aeneis Vergils. In der Tat belehrt uns ein näherer Vergleich, dass sich V. bei dem nun folgenden Bericht ebenso enge an dieses sein Vorbild anschloss und in der Hauptsache mit dem nämlichen Geschicke seine Aufgabe erledigte, wie wir dies vor allem bei der Wiedergabe des Monologes der Medea aus den Metamorphosen feststellen konnten. V. bringt nämlich bei dem in Betracht kommenden Abschnitt (266, XII, $4^1/_2$ ff.) die Tatsachen in nachstehender Reihenfolge: Zuerst erzählt er, dass die Griechen sich nach Tenedos zurückzogen. Dann folgen die bei Ly. mit keinem Worte berührten Ereignisse, die sich um die drei Personen:

Thymoetes, Capys, Laocoon (d. h. dessen Warnung) gruppieren; hierauf bringt er in ausführlicher Weise die bei Ly. nur kurz und ungeschickt vorgetragene Geschichte des Sinon, dann die bei Ly. gänzlich fehlenden Berichte über das tragische Ende des Laocoon und der Cassandra. Hier flicht nun V. sonderbarerweise eine moralische Erörterung aus Ly. ein, um dann von diesem wieder völlig abzuweichen und nochmals im Anschluss an Vergil den Abschnitt zu beendigen mit der näheren Darlegung, wie die griechischen Helden aus dem Pferde stiegen und das Vernichtungswerk in Szene setzten.

V. hat nämlich den ganzen in Betracht kommenden Ly.'schen Bericht (nämlich die Verse IV, 6210—6289) mit Ausnahme einiger soeben angedeuteten Verse moralischen Inhalts völlig unterdrückt und dafür die neuen Verse 266, XII, $4^1/_2$—270, X, 5 und 270, XIV, 1—271, II, $4^1/_2$ an deren Stelle gesetzt. Diesen beiden Gruppen von Versen in LD entsprechen genau die Zeilen des 2 Buches der Aeneis 21—267.

Der entsprechende Bericht Ly.'s umfasst also im ganzen 80 Zeilen: da wir aber die von V. beibehaltenen moralisierenden Verse Ly.'s (6222—37) hierbei ebenfalls in Abrechnung bringen müssen, so haben wir demnach die vergleichende Zusammenstellung: Ly.: 64 Zeilen: Vergil: 247 Zeilen; LD: ($372^1/_2 + 28^1/_2 =$) 401 Zeilen.

V. bringt also zunächst (266, XII, $4^1/_2$ ff.) in Übereinstimmung mit Vergil (II, 21 ff.) die Nachricht, dass sich die Griechen nach Tenedos, das bei V. Tenadon genannt ist, zurückzogen. Diese Eingangszeilen gibt V. noch in etwas freierer Weise wieder. Dagegen können wir den von den Anleihen aus Ovid her bekannten verhältnismässig engen Anschluss an seine Vorlage von der Erwähnung des Thymoetes an (V. 266, XV, 4 ff.: Aeneis 32 ff.) bis zum Schluss genau verfolgen. V. offenbart auch hier wieder eine Vorliebe dafür, die Eigennamen in etwas veränderter Gestalt wiederzugeben. So erscheint der Vergilische Thymoetes als Timeres; der Capys der Aeneis (Vers 35) als Capas (266, XVI); Laocoon (Vers 41 usw.) als Lycaon (267, I usw.).

Die Erzählung führt nun in Übereinstimmung mit Vergil zunächst weiter bis zum Vers 270, X, 5, der dem Vers 249 der Aeneis entspricht. Nach diesem Vers aber schiebt V. eigentümlicherweise seinem Berichte jene schon oben kurz berührte moralisierende Erörterung ein, die die Zeilen 270, X, 6—XIII, 6 umfasst. Dies ist die einzige Stelle in dem ganzen in Betracht kommenden Abschnitt, die V. nach dem TB bearbeitet hat. Es sind die Verse bei Ly.: 6222—37. Die Wiedergabe der Ly.'schen Darstellung durch V. geschieht in der gewohnten Weise, wie einige besonders markante Parallelstellen der ersten Verse veranschaulichen mögen.

Bei Ly. lesen wir (Vers 6222 ff.):

But soth is seid þat ay þe fyn of Joye
. . . . cometh aduersite
After gladnes . . . .
In worldly blis is noon affiaunce usw.

In LD heisst es entsprechend (270, X, 6):

(But true it is) that after extreame ioy
. . . . . ensues adversitie,
And after peace
. . . . . . for there's no certainty
In worldly blisse usw.

Nach diesen Ausführungen aber setzt V. sofort wieder an derjenigen Stelle Vergils ein, wo er ihn verlassen hatte, und führt den ganzen übrigen Teil des Berichtes (270, XIV, 1—271, II, $4^1/_2$) in gleich engem Anschluss an die Aeneis (Vers 250—267) zu Ende.

Mit dem Vers 271, II, $4^1/_2$ schliesst dann der hier zu untersuchende Abschnitt. Dann aber geht V. sofort wieder in deutlich erkennbarer Weise auf Ly. zurück.

Zum Schluss haben wir in diesem Paragraphen noch eine Frage zu erörtern. Surrey hat bekanntlich ebenfalls das 2. Buch der Aeneis in englicher Sprache wiedergegeben. Aber sein Werk ist tatsächlich eine sich an das Vorbild aufs engste anschliessende Übersetzung im eigentlichen Sinne des Wortes, während V. zwar auch alle Tatsachen und in der Regel selbst die geringfügigsten mit möglichster

Sorgfalt beizubehalten sucht, gleichwohl aber in der Form sich einen bedeutend freieren Spielraum gestattet. Der Stil seiner Darstellung trägt durchaus das charakteristische Gepräge seiner Art. Im Laufe des ganzen Berichtes in LD ist aber nun keine einzige Stelle zu finden, die mit Sicherheit auf eine Anleihe aus Surrey schliessen lassen könnte. Denn die allerdings sehr seltene, zufällig gemeinsame Ausdrucksweise findet stets nur ihre Begründung in der beiderseitig gleich wörtlichen Wiedergabe des lateinischen Textes der Aeneis. So ist denn auch von den Abweichungen, die sich V. in rein formeller Hinsicht. in einem verschiedenen Gebrauch der Bilder u. dgl. gegenüber Vergil oftmals erlaubt, keine einzige auf Surrey zurückzuführen. Vielmehr ist die ganze Darstellungsweise des V. durchaus verschieden von der Surreys und zeigt überall ihre eigene Selbständigkeit.

Allerdings können wir verführt werden. unserem V. in einem Falle gleichwohl eine Anlehnung an Surrey nachweisen zu wollen. Am Schluss des von uns untersuchten Berichtes sind nämlich die Namen der dem Rosse entsteigenden Helden aufgezählt (V. 271, I: Verg. 261 ff.; Sur. 332 ff.). In den Ausgaben Vergils wird nun der eine von ihnen häufig Acamas genannt, während dieser Name sowohl bei V. wie auch bei Surrey als Athamas erscheint. Allein diese Übereinstimmung klärt sich bei näherer Untersuchung bald auf. Sowohl V. wie Surrey hatten offenbar eine Ausgabe des Vergil oder Servius vor sich, in der jene abweichende Schreibweise zu lesen war. In der Tat enthalten verschiedene ältere (und auch neuere) Editionen dieser beiden lateinischen Autoren [1]) die Form Athamas. Endlich beweist uns ausserdem die Erwähnung des Neoptolemus aufs unzweifelhafteste, dass sich V. unmöglich bei diesem Berichte ausschliesslich an Surrey wenden konnte: denn letzterer unterdrückt diesen Namen überhaupt vollständig. Bemerkt sei hier noch, dass die bei Vergil (und auch bei Surrey) mitgenannten Namen Sthenelus und Epeos in LD gänzlich fehlen.

---

[1]) Beispielsweise der von H. A. Lion herausgegebene Commentar des Servius (Gotting. 1826, I. Bd.).

Zum Schluss können wir mit Leichtigkeit einzelne Ausdrücke nachweisen, bei denen V. eine genau wörtliche Übereinstimmung mit Vergil, dagegen eine Abweichung von Surrey bekundet: so z. B. in folgenden Fällen:

Verg. hat Vers 77 f. Cuncta . . . . . vera;

V. 267, X, 1 gibt Cuncta genau wieder in dem Ausdruck: The truth of all:

Sur. Vers 98 weist hierfür but the truth auf.

Bei Verg. Vers 80 lesen wir mendacem; V. 267, X, 5 hat den genau entsprechenden Ausdruck lier: Sur. dagegen in Vers 100 nur false.

Für Verg. 154: ignes hat V. 168, XVI, 1 das gleiche Wort fires, während Sur. 193 lamps aufweist.

V. hatte übrigens nach allem, was wir bisher über seine literarischen Fähigkeiten feststellen konnten, eine Anleihe aus Surrey auch gar nicht nötig. Es mochte ihm vielmehr eine Art von Erholung sein, nach den langweiligen Tiraden Ly.'s die künstlerisch so hochstehende und packende Darstellung eines klassischen Autors sich zum Muster zu nehmen und zu verarbeiten. Von besonderem Interesse ist hier noch die Beobachtung, dass V., offenbar absichtlich, im Gegensatz zu den anderen Fällen, wo er in derselben Weise wie Ly. auf seine Quelle eigens aufmerksam macht, diese hier mit keinem Worte auch nur andeutet. Diese Absichtlichkeit des Verschweigens der Vorlage tritt offensichtlich auch noch in dem Umstande hervor, dass er entgegen seiner sonstigen Gewohnheit, auf den Beginn neuer Abschnitte schon in der äusseren Form, hauptsächlich durch Eröffnung einer neuen Strophe hinzuweisen, in diesem Falle den Anfang des entlehnten Berichtes mitten in die Strophe und selbst mitten in den Vers hinein versetzt (266, XII, $4^1/_2$) und diese gleiche Praxis auch am Schlusse desselben (271, II, $4^1/_2$) beobachtet, in welch beiden Fällen er sogar die Sätze Ly.'s und Vergils unvermerkt ineinander übergehen lässt.

Kapitel VII.

Rückblick und Verfasserfrage.

§ 34. Wollen wir uns zum Schlusse nun zunächst ein Gesamturteil über die Bedeutung all der zuletzt behandelten Zutaten grösseren Umfanges (§§ 28—33) erlauben, so müssen wir unumwunden eingestehen, dass V. in diesen sämtlichen Fällen, wie in der Hauptsache schon dargelegt worden ist, einen glücklichen Griff getan hat. Was hauptsächlich die drei letzten, die wichtigsten von den neuen Abschnitten, betrifft, so hat er zuerst, im Anschluss an Ovid, in dem Zauberwerk der Medea (§ 31) ein interessantes Bild aus der antiken Mythologie vor unseren Augen zu entrollen verstanden. Dann aber hat er seinen scharfen Blick für die dichterischen Vorzüge Ovids vor allem in der darauf behandelten Zutat, in dem Monolog der Medea (§ 32), auf das glänzendste bewiesen. Bartsch [1]) z. B. rühmt dem genannten Selbstgespräch ausdrücklich nach, „dass es zu den schönsten Stellen der Metamorphosen gehört", und führt dann des näheren aus, wie diese herrlichen Verse von verschiedenen Dichtern mit Vorliebe benützt wurden. Mit dem gleichen intimen Verständnis hat V. den künstlerisch so fein durchgeführten, umfangreichen Bericht über das trojanische Pferd (§ 33) aus Vergil entlehnt und seiner Darstellung eingeflochten. Diese Nachbildungen von klassischen Autoren aber hat er uns in möglichst reiner Form darzubieten versucht, ohne sie mit der mittelalterlichen Anschauungs- und Denkweise zu vermengen, während er ja in anderen Fällen auch solche Züge mitten in seine Ausführungen hineinversetzt, wie wir sie von der schriftstellerischen Eigenart Ly.'s her gewohnt sind. Er hat es nämlich vor allem gerade bei diesen umfangreichen Zutaten unterlassen, immer und immer wieder auf seine Quelle hinzuweisen, wie etwa durch die Bemerkung: „wie mein Autor sagt"; es fehlen ferner die moralischen Erörterungen (ab-

---

[1]) Albrecht von Halberstadt und Ovid im Mittelalter. Quedlinburg 1861. S. LXXXV ff.

gesehen vom Bericht über das trojanische Ross, worin jedoch diese Auseinandersetzungen nicht, worauf es hier gerade ankommt, mitten in die Darstellung selbst verstreut und eingeflochten sind, sondern als abgeschlossener Bestandteil zwischen die zwei oben beschriebenen Abschnitte der ganzen Erzählung eingeschoben sind), besonders auch die sonst stets anzutreffenden Ergüsse von Weiberhass. Ja, nicht einmal ein übelwollendes Beiwort ist der Medea gewidmet, wozu sich doch nach dem Vorbilde Ly.'s reichlich Gelegenheit geboten hätte. Auch keine Vermengung von heidnischen und christlichen Anschauungen oder eine besondere Betonung des wahren Glaubens gegenüber der antiken Mythologie ist wahrzunehmen. Höchstens ist ganz gelegentlich eine Bemerkung von V. eingeschaltet, wie in 3. XII, dass er die Geschichte über die Zaubereien Medeas erzählen wolle, ganz unbekümmert darum, ob sie wahr sei oder nicht. Sonst aber hat er nur einzelne für ihn selbst charakteristische und das Gesamtbild nicht weiter beeinflussende kleine Züge in diesen Abschnitten neu hinzugefügt; darüber ist in den betreffenden Fällen schon des näheren gesprochen worden [1]).

Wie in diesen umfangreicheren, zeigt er aber auch in den mannigfachen kleineren Zutaten ein verhältnismässig hohes Geschick. Indes offenbart sich ein guter Schriftsteller nicht nur in dem, was er seiner Vorlage gegenüber neu hinzufügt, sondern auch in dem, was er weglässt. In letzterer Hinsicht können wir unserem Autor ebenfalls unsere Anerkennung nicht versagen, da er es im wesentlichen doch ganz wohl verstanden hat, das Gedicht in seinem ganzen Umfang von vielem unnötigen Ballast zu befreien und gleichwohl der Eigenart Ly.'s, soweit es für eine derartige Modernisierung möglich war, gerecht zu werden. Bei der Behandlung gewisser Gegenstände, denen er ein merkliches Interesse entgegenbringt, offenbart er häufig ein nicht zu

[1]) Über den Umstand, dass V. allerdings sich gar zu enge an sein Vorbild anschloss und sich nicht zu freierer, unabhängigerer Darstellung aufraffte, werden wir noch im nächsten Paragraphen ausführlicher handeln müssen.

unterschätzendes dichterisches Können. Freilich weist sein Werk, wie wir öfter beobachtet haben, mitunter auch die Spuren oberflächlicher oder nachlässiger Arbeit auf, was sich aus leicht begreiflichen und früher erörterten Ursachen wohl erklären lässt. In Anbetracht der Umstände, dass die Dichtung einen so riesigen Umfang aufweist und die Ly.'sche Art der Behandlung zum grossen Teil so wenig poetische Anziehungskraft besitzt, können wir immerhin unser Urteil dahin zusammenfassen, dass unser Bearbeiter in bezug auf Form wie auf Inhalt der ungeheuren Aufgabe in einer ganz befriedigenden, in mancher Beziehung selbst hervorragenden Weise nachgekommen ist.

§ 35. Nachdem wir nun nach unserem Dafürhalten genügenden Aufschluss über die zu untersuchende Dichtung gegeben haben, und nachdem das Schlussurteil über das Werk selbst gesprochen ist, bleibt uns endlich noch die Frage nach dem Verfasser unserer anonym erschienenen Bearbeitung übrig. Es ist bisher noch kein ernster Versuch unternommen worden, dieses Problem endgültig zu lösen. Man hat zwar häufig das Gedicht dem Dramatiker Thomas Heywood zugeschrieben; den Beweis hierfür ist man jedoch jederzeit schuldig geblieben. Aber auch andere, zum Teil sehr wunderliche Ansichten sind über diesen Gegenstand geäussert worden.

Wir haben am Anfang unserer Abhandlung[1]) eine Anzahl nennenswerter Urteile zusammengestellt, in denen die betreffenden Autoren sich hiermit mehr oder minder eingehend beschäftigen. Aus diesen Zitaten ersehen wir in bezug auf die Verfasserfrage vor allem die wichtige Tatsache, dass man verhältnismässig oft mit grösserer oder geringerer Bestimmtheit auf Heywood als den Autor hinweist. In der Tat liegt die Vermutung ziemlich nahe, dass gerade dieser ungeheuer gewandte Vielschreiber in Betracht kommt, von dem verschiedene dramatische und nichtdramatische Werke den nämlichen Inhalt haben wie die in Ly.'s TB verarbeiteten Stoffe. Um die Frage endgültig zu lösen, müssen

---

[1]) S. 2 ff.

wir nun vor allem mehrere als Originalwerke Heywoods sicher bekannte Schriften zur genauen Vergleichung heranziehen. Zunächst haben wir unser Augenmerk auf den Dramenzyklus der vier Zeitalter zu richten, unter diesen jedoch in erster Linie nur die beiden letzten Zeitalter: "The Brazen Age" und "The Iron Age" näher ins Auge zu fassen [1]. Als das dritte und für uns weitaus wichtigste Werk ist aber die epische Dichtung "Troia Britannica" heranzuziehen. Gelegentlich müssen indes auch andere Schriften Heywoods dem Kreise unserer Betrachtungen nähergerückt werden.

Die genannten drei Hauptwerke dienen uns zunächst wegen ihres Inhalts zur Vergleichung. In "Brazen Age" ist nämlich dem Titel entsprechend im 3. Akt: "The Tragedy of Jason and Medea", im 5. Akt: "The Labours and death of Hercvles" behandelt. "Iron Age" enthält in seinem ersten Teil hauptsächlich ". . . . The siege of Troy . . . ." und in seinem zweiten Teile „. . . . The burning of Troy . . . ." Das dritte Werk endlich ist eine epische Dichtung von immensem Umfang, die den genauen Titel trägt: "Troia Britannica or Great Britaines Troy. A Poem devided into XVII. severall Cantons, intermixed with many pleasant poeticall Tales. Concluding with a universall Chronicle from the Creation, untill the present Times. Written by Tho: Heywood . . . . London. Printed by W. Jaggard 1609".

Heywood beginnt in diesem Gedichte mit der Erzählung der Ereignisse vom Beginn der Welt an, verwendet aber dann ungefähr die ganze Hälfte des Gedichtes, nämlich die Cantos VIII—XV einschliesslich zur Darstellung der trojanischen Sage und geht dann zur Beschreibung und Verherrlichung der englischen Geschichte über, indem er sie mit der trojanischen Zeit vergleicht. So gibt er selbst in den Remarks zu dem letzten Canto XVII als Zweck seiner Darstellung an, "to comprise many and the most noted

---

[1]) Die folgenden Zitate aus den Werken Heywoods beziehen sich alle, falls nichts anderes bemerkt ist, auf die Ausgabe: The Dramatic Works of Thomas Heywood . . . in six volumes. Lond 1874.

things and to conferre their times with our history of England". Er stellt vor allem auch die Stadt London selbst der Stadt Troja gegenüber und ruft in diesem Sinne (Canto XVI, Strophe 9) voll Stolz aus: London (cald new Troy)[1]).

Ferner ist hierbei von Wichtigkeit, dass die genannten drei Werke zusammen in die frühere Schaffensperiode, d. h. zunächst ganz allgemein gesprochen, in die erste Hälfte der Lebenszeit Heywoods fallen. Heywood wurde nämlich um das Jahr 1570 geboren[2]) und starb um 1640[3]). Von "The Brazen Age" und der "Troia Britannica" wissen wir bestimmt, dass sie vor 1614, dem Erscheinungsjahr von LD, entstanden sind; denn das erstgenannte Werk erschien 1613, das zweite aber bereits 1609 im Drucke. Was endlich "The Iron Age" betrifft, so ist ebenfalls unter allen Umständen anzunehmen, dass es bereits vor 1614 abgefasst und auch aufgeführt war. Denn in der Widmung "To the Reader" des 1632 erschienenen zweiten Teiles dieses Zeitalters betont Heywood ausdrücklich: "These Ages haue beene long since Writ, and suited with the Time then: I know not how they may be receiued in this Age"[4]). Übrigens, auch wenn die frühe Abfassungszeit des letztgenannten Stückes in ernstliche Zweifel gezogen werden könnte, würden die folgenden Ausführungen an Kraft nichts verlieren, da sich dieselben in allererster Linie auf Troia Britannica, an zweiter Stelle auf Brazen Age und erst im dritten, untergeordneten Grade auf Iron Age stützen. Ausserdem spielt, wie sich aus unseren Darlegungen bald ergeben wird, das Datum der Ent-

---

[1]) In seiner Staatsexamensarbeit (1907), welche die Untersuchung über die Quellen der Tr. Br. zum Gegenstande hat, hat Herr Hofberger nachgewiesen, dass jenes Werk in seiner Anlage und in der ganzen Ausführung wesentlich auf Caxtons Recuyell beruht. Für diese mir ausserordentlich wertvolle Mitteilung, sowie für die gütige Überlassung der von ihm in London unternommenen Abschrift der Tr. Br. sei ihm bei dieser Gelegenheit der verbindlichste Dank ausgesprochen!

[2]) Vgl. Fleay, Chronicle, S. 281.

[3]) Vgl. Fleay, Chronicle, S. 282.

[4]) Vgl. Fleay, Chronicle, S. 285f.

stehung nur bei den beiden erstgenannten Werken eine eigentlich massgebende Rolle.

Wir wollen zunächst mit der Betrachtung von "The Brazen Age" (1613) beginnen. Es handelt sich hier um die Taten des Herkules. Vor seinem Tode zählt der Heros am Schluss des Dramas noch einmal seine Taten auf (Bd. III, S. 253 f.):

> I that Busiris slue, Antheus strangled,
> And conquer'd still at thy vnkinde behest,
> The three-shap't Gerion, and the dogge of hell,
> The Bull of Candy, and the golden Hart,
> Augeus and the fowles of Stymphaly,
> The Hesperian fruit, and bolt of Thermidon,
> The Lernean Hydra, and Arcadian Boare.
> The Lyon of Naemea, Steeds of Thrace,
> The monster Cacus . . . .

Vor allem ergibt sich auf das unzweifelhafteste, dass diese Stelle im wesentlichen auf Ovids Metamorphosen (IX, 182 ff.) zurückgeht. Denn wenn auch gegen Ende dieses kurzen Berichtes die Reihenfolge etwas verschoben ist, so stimmt sie gleichwohl in den ersten fünf Taten völlig überein, d. h. von Busiris bis zum Stier von Kreta einschliesslich. Ausserdem ist die genaue Wiedergabe der Ausdrücke pastoris Iberi *Forma triplex* durch The *three-shapt* Gerion zu beachten; vor allem aber ist auch die Wiedergabe der Ovidischen Wendung *Thermodontiaco* caelatus *balteus* auro durch den in auffallender Weise sich deckenden Ausdruck *bolt of Thermidon* ein deutliches Zeichen für unsere Behauptung. Übrigens ist hier noch geltend zu machen, dass, wie überhaupt im allgemeinen bei Heywood, so auch ganz besonders in den Zeitalterdramen die zutage tretenden mythologischen Kenntnisse fast ausschliesslich auf Ovid zurückzuführen sind, falls nicht Caxton als Vorlage in Betracht kommt. Von dieser feststehenden Tatsache wird im Verlauf unseres Paragraphen noch öfter und ausführlich die Rede sein müssen.

Wir haben bereits früher (§ 27. No. 5) auf das klarste bewiesen. dass der Verfasser von LD bei der ausführlichen Aufzählung der Taten des Herkules. die bei ihm gleichfalls mit Busiris beginnt, sich eben an diese Stelle der Metamorphosen anschliesst. Zunächst wäre es an und für sich möglich, dass sowohl der vorläufig als unbekannt vorausgesetzte Verfasser des LD wie auch der Autor des "Brazen Age" unabhängig voneinander diesen Abschnitt aus Ovid benutzt hätten. Nun aber finden wir bei unseren beiden englischen Autoren die Erwähnung des Riesen Cacus. Der letztere ist wohl auch gelegentlich an anderen Stellen Ovids. sowie bei Vergil und bei Diodorus genannt. Bei dem in Betracht kommenden Berichte Ovids aber ist der Name nicht untergebracht. Obwohl es Aufzeichnungen von noch anderen Arbeiten des Herkules gibt, ist aber nun gerade diese und. was hier vor allem wichtig ist. n u r diese Zutat zu der Darstellung Ovids neu hinzugefügt. Was endlich noch besonders auffallend und ausschlaggebend ist. ist der Umstand. dass bei den beiden englischen Schriftstellern der Name Cacus in völlig übereinstimmender Weise sofort nach der Erwähnung der thrakischen Rosse zu stehen kommt. Aus alledem geht zunächst wenigstens die eine Tatsache bestimmt hervor, dass die beiden Werke LD und Brazen Age voneinander abhängig sind.

Betrachten wir ferner die einzelnen Taten des Herkules. die an verschiedenen Stellen des Brazen Age zerstreut anzutreffen sind. so finden wir die Arbeiten, wie sie in LD nach den Andeutungen Ovids zu der Darstellung Ly.'s neu hinzugefügt sind, ebenfalls wieder in diesem Zeitalterdrama vor. In dieser Weise lesen wir von Busiris in Band III, S. 183 und 243. von Augeus (der in LD Auger heisst) S. 203, vom fliegenden Hirsch S. 243 und 254. Die Pferde von Thrakien sind allerdings nur in der vorerwähnten Aufzählung (S. 253 f.) mitgenannt. Der Stier von Kreta ist ebenfalls in diesem Abschnitt aufgeführt. Hiebei ist zu beachten, dass derselbe. während bei Ovid nur tauri zu lesen ist. in unseren beiden englischen Gedichten (Brazen Age und

LD) in übereinstimmender Weise nicht etwa bull of Creet, sondern Bull *of Candy* (in Brazen Age), bezw. in Candie . . . A . . . Bull (in LD) genannt ist. Ferner haben wir in bezug auf Geryones eine auffallende Übereinstimmung zunächst in der Verwendung des Wörtchens shape: so lesen wir in Brazen Age: three shap't, in LD in one shape . . . three bodies. Vor allem wichtig ist aber hier noch die Beobachtung, dass Geriones als Spanier genannt ist, nämlich in Brazen Age S. 225: Gerion swayes in Spaine, und in LD: a mighty Spaniard. Bei Ovid heisst es jedoch hier: pastoris *Iberi*. Auch der zur Darstellung Ovids neu hinzugefügte Name Cacus figuriert noch an anderen Stellen, nämlich S. 225 und 243. Es offenbart sich also auch hier die unumstössliche Tatsache, dass Brazen Age und LD voneinander abhängig sein müssen. Denn es ist doch völlig ausgeschlossen, dass zwei voneinander unabhängige Autoren nicht nur die nämliche Stelle aus Ovid benutzen, sondern auch die bei Ovid vorgefundenen kurzen Andeutungen in der gleichen Weise ausgearbeitet und zumal mit so auffallend übereinstimmenden Ausdrücken umgeben hätten wie z. B. in den zwei soeben erwähnten Fällen (Stier von Kreta und Geryones). Vor allem jedoch ist die auffallende Verwendung und Placierung des Namen Cacus von massgebender Bedeutung. Endlich ist noch der wichtige Umstand in Betracht zu ziehen, dass genau das, was der Autor von LD in bezug auf die Taten des Herkules zu der Darstellung Ly.'s neu hinzufügt, aber auch all das, was er schon bei Ly. und Ovid antraf, im wesentlichen ebenfalls in Brazen Age zerstreut vorliegt. Das innige Abhängigkeitsverhältnis zwischen LD und Brazen Age ergibt sich also zweifellos aus diesen Betrachtungen. Es ist aber nun völlig ausgeschlossen, dass der Verfasser von LD gerade diese Taten samt den von uns genau dargestellten Einzelheiten aus Brazen Age sich zusammengesucht hätte. Zudem hätte der anonyme Bearbeiter, der die Mythologie so genau kannte und beherrschte, eine derartige Benutzung eines englischen Autors gar nicht nötig gehabt; denn er hatte ja Ovid und Vergil, die er stets so

eifrig zu Rate zog, zu seiner Verfügung. Und warum sollte er sich gerade an Brazen Age wenden, das kaum ein Jahr vorher [1]) erschienen war, und derartig auffällige Anlehnungen an ein so bekanntes Werk ohne weiteres aufnehmen? Wir haben demnach nur die einzige Lösung vor uns, nämlich, dass Brazen Age und LD von einem und demselben Verfasser herrühren, der alle diese auf Herkules bezüglichen Einzelheiten sich in jener Weise zurechtgelegt und im Gedächtnis hatte und dann in diesen beiden Werken in so übereinstimmender Weise verwertete: d. h. also, Thomas Heywood, der Verfasser von Brazen Age und der Troia Britannica, ist auch als der Autor der 1614 anonym erschienenen Bearbeitung LD anzusehen.

Nachdem wir bis jetzt die auf die Person des Herkules sich beziehenden Hinzufügungen, die unter den Zutaten von geringerem Umfang (vgl. § 27) als die wichtigsten anzusehen sind, näher betrachtet haben, wollen wir uns auch noch den Zutaten von grösserem Umfange zuwenden; und zwar kommen hier gerade wieder die zwei wichtigsten, in den beiden letzten Paragraphen des Kap. VI. B besprochenen neuen Abschnitte des LD in Betracht, nämlich das Selbstgespräch der Medea und der Bericht über das trojanische Pferd. Was zunächst den in LD neu hinzugefügten Monolog der Medea betrifft, so haben wir in § 32 genau dargelegt, wie sich derselbe an eine Stelle aus dem 7. Buch der Metamorphosen Ovids enge anschliesst. Den Inhalt dieser herrlichen Selbstbetrachtung bildet der mächtige Konflikt in der Seele der Jungfrau, die vor der schweren Entscheidung steht, entweder die teure Heimat zu verlassen und ihrem Geliebten in ferne Lande zu folgen oder aber dem Vaterlande und ihren Angehörigen treu zu bleiben und dafür den Verlust des über alle Massen geliebten Jason einzutauschen. Eben dieses Gespräch finden wir aber auch im 3. Akt des „Brazen Age“ (Bd. III, S. 212). Während dasselbe jedoch in LD den Umfang von 150 Versen

---

[1]) Nach Fleay, Chronicle Bd. 1 (S. 279) erschien Brazen Age am 15. Februar 1613 und LD am 3. Januar 1614 im Druck.

ausmacht. ist es hier auf 21 Zeilen zusammengedrängt. Aber gleichwohl springt die Verwandtschaft mit Ovid sowohl der ganzen Anlage nach wie in bezug auf seine einzelnen Teile sofort in die Augen. Ein deutliches Moment der Übereinstimmung bietet beispielsweise die Stelle aus Brazen Age: A Tygresse, not a Princesse. should I proue? gegenüber Ovid: . . . . tum me de tigride natam . . . . fatebor.

Aber ausserdem bekundet sich auch der nahe Zusammenhang zwischen LD und Brazen Age in diesen Schilderungen auf das allerunzweideutigste. So lesen wir in dem Zeitalterdrama, obwohl hier das Gespräch sonst ganz frei behandelt ist, in Anlehnung an Ovid die Stelle:

The best I see, the worst I follow still,

und auch in LD haben wir hier die gleichen Worte (26, I, 6 und II. 1):

though . . . . whats best for me I see,
Yet do I . . . . follow that is worst.

Erst recht klar aber wird die Abhängigkeit der beiden englischen Werke voneinander durch die Betrachtung der übereinstimmenden Verwendung des Wortes stranger, das hier bei Ovid nicht zu finden ist. Letzterer sagt nämlich in Vers 15 f.:

Cur, quem modo denique vidi,
Ne pereat, timeo?

Hiefür setzt nun V. den Vers 25, XVI, 2:

Why should I feare this *strangers* death so much.....

und Heywood in Brazen Age:

Why should Medea feare a *strangers* life?

Aber nicht nur in Brazen Age, auch in der Tr. Br. des Heywood hat dieser Monolog Medeas Aufnahme gefunden. Hier tritt die Anlehnung an Ovid deutlicher hervor als in dem Zeitalterdrama. Zunächst ist der Umfang viel beträchtlicher: das Gespräch ist in Canto VII auf die Strophen 60—67 einschliesslich verteilt. Allerdings ist die ganze Stelle in bezug auf die Vorlage Ovid freier und unabhängiger als in LD behandelt. Aber gleichwohl macht sich auch hier der enge Zusammenhang zwischen Tr. Br. und LD in deut-

lichster Weise bemerkbar. Es genügt hier vollständig, die Strophe 65 aus ersterem Werke zu zitieren:

> But how Medea? Wilt thou then forsake
> Thy country, father, friends: all which are great,
> And to thy lord a roving pyrate take.
> One that perchance hath no abiding seat?
> Fond girle, thou wrongst him these faint doubts to make,
> A royall prince, and in all acts compleat,
> Thy country, father, friends, trifles but small,
> And this one warlike Jason worth them all.

Diesem Abschnitte entsprechen in LD die Strophen 26, XIII und XIV (s. § 32). Es zeigt sich, wie an anderen Stellen, so auch hier, dass Heywood, was leicht verständlich ist, sich nicht vollständig von dem Eindrucke der an verschiedenen Orten vorgenommenen Übersetzungen und Bearbeitungen losmachen konnte und darum die gelegentlich übereinstimmenden Momente aufweist. So klingen die Reimwörter small — all (Tr. Br. in der genannten Strophe, Zeile 7 und 8) wieder in den Wörtern fall — call (LD 26, XIV, 1 und 3). Von eigentlicher Beweiskraft der Übereinstimmung aber sind die völlig gleich gebliebenen Reimwörter forsake — take (LD 26, XIV, 2 und 4, sowie Tr. Br. Zeile 2 und 4 der angeführten Strophe). Während ferner Ovid in Vers 55 sich ausdrückt: Non magna relinquam, ist in LD diese Stelle in freier Weise wiedergegeben, indem hier Medea von ihrer eigenen Heimat und deren Angelegenheiten im Vergleich zu Jason als von „trifles“ spricht (26, XIV, 3): but meerely trifles call, und auffallenderweise finden wir auch in Tr. Br. genau den gleichen Ausdruck (Zeile 7): trifles but small. Dieses Selbstgespräch der Medea ist also in den 3 Werken verwendet: Tr. Br., Brazen Age und LD. Von dem ganzen Monolog ist aber nun weder bei Ly. noch auch bei Caxton irgend etwas zu finden; vielmehr hat es sich deutlich bekundet, dass in allen drei Werken Ovid als die eigentliche Grundlage anzusehen ist. Es ist zunächst an und für sich höchst unwahrscheinlich, dass Heywood in den beiden Schriften Tr. Br. und Brazen Age diese Stelle

aus Ovid entlehnt, und dass dann ein anderer Autor, unabhängig von ihm, gerade diese nämliche Stelle ebenfalls seiner Bearbeitung des Ly.'schen TB einverleibt hätte. Anderseits stehen aber nicht nur LD und Brazen Age, sondern auch LD und Tr. Br. in naher Verbindung. Es ist nun hiebei vor allem zum mindesten als höchst unwahrscheinlich zu erachten, dass ein fremder Autor bei dieser Darstellung sich an Tr. Br. gewandt hätte, da sich der Verfasser von LD in eben diesem Werke doch wirklich durchaus als befähigt erprobt, Ovid ohne fremde Hilfe zu übersetzen. Wohl gänzlich ausgeschlossen ist es endlich, dass sich dieser fremde Autor ausserdem noch an Brazen Agen gewandt haben sollte, um einzelne Ausdrücke und Wendungen daraus zu entnehmen. Wir müssen hier auch noch darauf hinweisen, dass die mit Herkules und mit Medea sich beschäftigenden Zutaten bereits am Anfang, bezw. in der Mitte des 1. Buches von LD untergebracht sind, und dass demnach diese Teile doch sicherlich bereits vor 1613, dem Erscheinungsjahr von Brazen Age, abgefasst sein mussten. Der in Frage stehende Verfasser von LD hätte also, nachdem er bereits Tr. Br. zu Rate gezogen hatte, nun diese Abschnitte dem Brazen Age zuliebe an den in Betracht kommenden Stellen noch einmal umändern sollen? Das ist doch gänzlich ausgeschlossen. Wir stehen also auch hier nur vor der einen Möglichkeit, dass wir für die drei Werke einen gemeinsamen Autor, d. h. Heywood, anzusetzen haben.

Wir haben uns ferner auch noch mit der zweiten der beiden wichtigsten Zutaten in LD zu beschäftigen, nämlich mit dem Bericht über das trojanische Pferd. Unsere Darlegungen in § 33 haben klargestellt, wie V. hiebei von Ly. abweicht und in viel ausgedehnterer Erzählung der kunstreichen Darstellung Vergils folgt. Nun offenbart sich im 2. Teil des Iron Age, wo im 2. Akte der gleiche Gegenstand behandelt ist, ebenfalls die deutlichste, ganz unzweifelhafte Anlehnung an jene Stelle aus dem 2. Buche der Aeneis. Vor allem kommt zunächst die berühmte Drohung des Laokoon (Bd. III, S. 373) in Betracht, sowie die zur dra-

matischen Darstellung sich vorzüglich eignenden, lang ausgeführten Gespräche zwischen Sinon und Priamus und mit anderen Trojanern (S. 373 ff.). Einen viel ergiebigeren Vergleich aber bieten in diesem Falle LD und Tr. Br. Zwar ist auch diesmal wieder die in Betracht kommende Stelle in dem letztgenannten Werke Heywoods sorgfältiger und gewandter, aber in bezug auf die Vorlage Vergil auch freier und unabhängiger behandelt als in LD. Indes beobachten wir gleichwohl die ganze Darstellung hindurch, dass Heywood von seiner eigentlichen Grundlage Caxton, welch letzterer übrigens hier nur einen sehr kurzen und trockenen (prosaischen) Bericht aufweist, gänzlich abweicht und den Ausführungen Vergils folgt: und zwar ist es in Tr. Br. die verhältnismässig umfangreiche Stelle Canto XV, Strophe 10 bis Strophe 45 einschliesslich, die inhaltlich dem in § 33 beschriebenen Abschnitte in LD entspricht. Bei einem näheren Vergleich zwischen LD und Tr. Br. lassen sich auch an diesem Bestandteil die deutlichsten unmittelbaren Zusammenhänge feststellen. Wie übrigens Oskar Sommer nachgewiesen hat, geht das Originalwerk von Caxtons Übersetzung, die Schrift von Lefèvre, in diesem Berichte und überhaupt im ganzen 3. Buch auf Guido zurück. Da nun Ly.'s TB ebenfalls auf letzterem basiert, hatte sowohl der Verfasser der Tr. Br. wie auch der Autor von LD (die ja nach unserem Beweis beide die Person des Heywood bedeuten) im wesentlichen die gleiche langweilige, trockene Darstellung vor sich, von der sich der Bearbeiter in beiden Fällen sehr wenig angezogen fühlte und darum mit Freuden nach Vergil griff. Was nun die Benennung des Pferdes selbst anlangt, so lesen wir bereits bei Guido von einem ehernen Rosse. So erwähnt er ausdrücklich Seite Q 6ᵛ: quemdam magnum equum ereum und in gleicher Weise Seite Q 7ᵛ equum ereum. Dementsprechend erzählen auch seine Nachfolger Caxton und Ly. von einem horse of brasse oder brazen horse. Und obgleich nun Heywood in der Tr. Br. speziell bei dieser Geschichte auf Vergil zurückgeht, der doch nur von einem hölzernen Pferde zu berichten weiss, hat ersterer

gleichwohl jene Abweichung aus Caxton beibehalten. Und die gleiche auffallende Erscheinung haben wir auch beim Verfasser von LD, der ebenfalls dieser bei Ly. vorgefundenen Eigentümlichkeit, nämlich der Annahme eines e h e r n e n Rosses, treu bleibt.

Wir haben weiterhin in § 33 nachgewiesen, dass der Autor von LD in diesem Berichte unmöglich auf Surrey allein sich stützen konnte, sondern sicherlich auf Vergil selbst zurückgegangen war, und unter anderem hervorgehoben, dass ersterer das Wort ignes (Vergil, Vers 154) genau wiedergibt mit fires, während Surrey lamps setzt. Auch in Tr. Br. lesen wir in Strophe 31, Zeile 2: fires [1]). In jenem Paragraphen haben wir auch darauf hingewiesen, dass unter den aus dem Rosse steigenden Helden der eine Athamas genannt ist, eine häufige Schreibweise, neben der jedoch auch oftmals Acamas anzutreffen ist, wobei bemerkt wurde, dass zwar auch Surrey die erstere Form hat, dass aber die beiden englischen Autoren (Surrey und der Verfasser von LD) offenbar gerade eine solche Ausgabe vor sich hatten, die diese Schreibweise in übereinstimmender Weise enthielt. Nun lesen wir auch in Tr. Br. (Strophe 43, Zeile 6) den Namen Athanas mit th. Dass Heywood hiebei n für m setzt [2]), kommt hier nicht weiter in Betracht. Wichtig ist für uns, dass die Schreibweise mit *th* ebenfalls hier angesetzt ist. Von untergeordnetem Interesse ist noch ein Eigenname, der an einer anderen Stelle dieser Geschichte vorkommt, nämlich Euripilus, den wir bei Vergil, Vers 114, lesen. Die gleiche Form begegnet uns bei Surrey, Vers 144. Heywood nimmt jedoch bei Namen gerne kleine Umwandlungen vor. In der

---

[1]) Bei der Tr. Br. ist freilich von vornherein nicht daran zu zweifeln, dass Heywood sich unmittelbar an Vergil gewandt hat. Aber bei LD, wo wir vorerst vom Autor nichts Bestimmtes aussagen konnten, mussten wir in § 33 wohl erst die Unabhängigkeit von Surrey nachweisen.

[2]) Gerade diese Vertauschung von n und m ist eine beliebte Gewohnheit in LD und kommt auch sonst offenbar bei Heywood öfter vor. Vgl. hierzu § 21, No. 4a.

Tr. Br. verändert er den Buchstaben p und setzt (Strophe 24) Euriphilus. In LD sehen wir jedoch nur den Buchstaben i (der dritten Silbe) verwandelt in dem Namen Euripalus (Strophe 268, IV).

Endlich haben wir noch eine Stelle, die einen deutlichen Beweis von der unmittelbaren Verwandtschaft zwischen LD und Tr. Br. enthält. Während wir nämlich bei Vergil, Vers 146 f. (in bezug auf Sinon) lesen:

atque arta levari
vincla iubet Priamus, ...

und bei Surrey, Vers 184 f.:

. . . . commands to loose
His gyves, his bands,

bemerken wir die wörtlich übereinstimmenden Wendungen:

LD (268, XIV, 1): . . . . and bad vnbind his hands

und Tr. Br. (Strophe 30, Zeile 1): . . . . Priam bids his hands vnbind.

Wir haben also auch in dem vorliegenden Falle, in der Behandlung der Geschichte vom trojanischen Rosse, die Erscheinung vor uns, dass ganz unzweifelhafte Zusammenhänge bestehen zwischen den drei Werken Tr. Br., Iron Age und LD, und sehen die in den vorhergehenden Ausführungen schon bewiesene Tatsache, dass wir unbedingt Heywood als den gemeinsamen Autor anzusetzen haben, aufs neue bestätigt.

Unsere bisherigen Beweisgründe haben sich im wesentlichen mit der Vergleichung des Inhalts der in Betracht kommenden dichterischen Werke beschäftigt. Wir werden später aber auch noch nähere Betrachtungen in metrischer und stilistischer Hinsicht anzustellen haben. Bevor wir jedoch zu diesen Erörterungen übergehen, müssen wir noch, indem wir die bisher gesponnenen Fäden zum grossen Teil wieder aufnehmen, eine Menge von Anknüpfungspunkten feststellen, die uns von LD zu anderen Werken Heywoods, besonders zu Tr. Br. hinüberführen. Von diesen Punkten bildet zwar jeder einzelne für sich keinen strikten Beweis für unsere Verfasserfrage; aber in ihrer Gesamtheit betrachtet, bringen

uns diese Momente gleichwohl ebenfalls zu der einzig möglichen Überzeugung, dass bei einem derartig innigen Zusammenhang nicht von dem gelegentlichen Abhängigkeitsverhältnis zweier verschiedener Autoren, sondern unbedingt nur von der Annahme eines einzigen, gemeinsamen Autors die Rede sein kann. Gemäss unseren vorausgegangenen Erörterungen stützt sich Heywood in den für uns in Betracht kommenden Werken, was die Benutzung klassischer Quellen angeht, in erster Linie und mit ausgesprochener Vorliebe auf Ovid, in zweitem, untergeordnetem Grade auch auf Vergil. Was zunächst den zuletzt genannten Dichter betrifft, so finden wir in den Schriften Heywoods auch sonst sehr häufig auf ihn bezügliche Hinweise und Anklänge. In dieser Art sind beispielsweise in den 2. Teil des Iron Age am Ende des 2. Aktes (Bd. III. S. 384), nachdem kurz vorher die Geschichte des trojanischen Rosses behandelt ist, sogar einige wörtlich aus Vergil entnommene Verse (Aeneis II, 289—290 u. 293—295), beginnend „Heu fuge nate Dea usw.", eingedrungen. In § 27, No. 5 haben wir dargelegt, dass in LD einige kurze Hinzufügungen über Didos tragisches Ende anzutreffen sind und dass der Autor dabei zwecks näherer Orientierung auf Vergil verweist. Genau den gleichen Fall haben wir in der Tr. Br.: auch hier berichtet Heywood (in den Remarks zu Canto XVI) von der schönen Königin. Aber jeden, der von ihrer Liebe und ihrem Tode Näheres erfahren will, macht er in der gleichen Weise einfach auf den lateinischen Dichter aufmerksam: „We insist not much in Aeneas travels, of his landing at Carthage, his love to Queene Dido, her killing herselfe at his departure from her land, . . . These, because they are amply set downe in Virgils 12 bookes of his Aeneids". Er setzt hier genau wie in LD diese Erzählung als bekannt voraus und bezeichnet auch die Geschichte gleich darauf als „a history so common to all men".

Viel interessanter und wichtiger noch ist das Verhältnis der in Frage stehenden englischen Werke zu Ovid. Der Einfluss dieses Dichters auf Heywood ist als sehr bedeutend

zu betrachten. So sagt denn auch mit Recht der Herausgeber seiner Werke (vom Jahre 1874: Bd. I. Seite XX) über Heywood: „he is doubtless under very considerable obligations to his great predecessor Ovid". Auch Koeppel [1]) verweist auf diese Tatsache mit den Worten: „Daneben hat der in den klassikern wohlbelesene Heywood . . . . im weiteren verlauf seiner dramen viele von Caxton nicht erzählte sagen dramatisiert, zum grössten teil wohl nach Ovid und oft recht geschickt". Das innige Verhältnis Heywoods zu Ovid zeigt in der Tat sofort ein Blick in seine verschiedenen Werke. So z. B. ist schon im Titel der „Pleasant Dialogves . . . ." [2]) vom Verfasser auch besonders auf Ovid verwiesen: „selected ovt of Lucian, Erasmus, Textor, Ovid. &c." Bang [3]) klärt uns darüber auf, dass No. V und VI dieser Stücke nur Dramatisierungen aus Abschnitten des 1. Buches der Metamorphosen darstellen. Ferner zitiert Heywood in der Widmung zu „The English Traveller" [4]) vier Verse wörtlich aus Ovids Tristia (IV, 509—512). In allererster Linie aber müssen wir uns auch hier wieder der Tr. Br. zuwenden. Denn diese enthält nicht nur häufige Hinweise auf Ovid in den Remarks und gelegentlich frei bearbeitete Abschnitte aus den Werken dieses Dichters. wie das von uns ausführlich erörterte Selbstgespräch Medeas. sondern wir finden hier auch eine Anzahl von Stellen. die Heywood meist ziemlich wörtlich. immer aber doch in enger Anlehnung an Ovid wiedergegeben hat. So liefert er am Schluss des Canto VIII. wie er selbst sagt. eine Übertragung aus dem 3. Buche von Ovids „De arte amandi" im Umfang von 30 Zeilen. Desgleichen übersetzt er in den Remarks zu Canto XV in 52 Versen eine Stelle aus Ovid. die die Liebe des Ulixes zu Circe behandelt. und ausserdem im Um-

---

[1]) In dem öfter zitierten Aufsatze: Studien über Shakespeare's Wirkung usw., S. 19 f.

[2]) Neu hsg. v. W. Bang. (Bd. III d. Materialien z. Kunde d. ält. engl. Dramas. Louv. 1903.)

[3]) Ebd. S. 338.

[4]) Bd. IV der Ausgabe von 1874.

fang von 18 Zeilen den Abschnitt, der den Ehebruch der Clytaemnestra zum Gegenstande hat. Auch am Schluss des 5. Canto gibt er eine 44 Zeilen umfassende mythologische Erzählung wieder, von der Heywood selbst sagt: „which Ovid speaks of, and I thus in English". Ja, Heywood geht so weit, dass er sogar zwei Cantos völlig mit Übersetzungen aus Ovid ausfüllt; und zwar ist Canto IX mit Ausnahme der ersten drei Strophen nichts anderes als eine Übertragung der Epistola XVI der Heroides, die betitelt ist Paris Helenae, und ebenso ist Canto X eine Wiedergabe der Epistola XVII: Helena Paridi. In seinen Remarks zu Canto IX gibt denn Heywood auch den Grund für die Übersetzung dieser beiden Stücke an: „These two epistles being so pertinent to our Historie, I thought necessarie to translate, as well for their elegancy as for their alliance, opening the whole project usw." Von Wichtigkeit ist hiebei, dass diese beiden Gesänge im heroic couplet abgefasst sind, während alle übrigen Cantos die später zu beschreibende 8zeilige Strophe aufweisen. Heywood hat sich also nicht nur häufig mit der freieren Bearbeitung Ovidischer Stücke beschäftigt, sondern auch speziell in der Tr. Br. eine Anzahl von Stellen in den Remarks verhältnismässig wörtlich übersetzt und sogar derartig umfangreiche Stücke als wesentliche Bestandteile in das eigentliche Werk aufgenommen, wie besonders die Betrachtung dieser zwei Episteln zeigt. Gerade die letztere Tatsache, die unmittelbare Einverleibung solcher Übertragungen, ist für uns von höchster Wichtigkeit; denn die gleiche auffallende Erscheinung beobachten wir auch an LD, worin ja ebenfalls ziemlich getreue Übersetzungen aus Ovid mit der übrigen Darstellung verschmolzen sind (vgl. §§ 31 und 32). Sowohl in der Tr. Br. wie auch in LD aber machen wir die Beobachtung, dass gerade die interessantesten und künstlerisch vorzüglichsten Stellen mit gutem Geschick ausgewählt sind.

Wir haben fernerhin noch auf andere Einzelheiten unser Augenmerk zu richten, die bei Besprechung der Zutaten oder Abweichungen in LD als besonders auffallende Erscheinungen

zutage getreten sind und nun durch ihr abermaliges Vorkommen in der Tr. Br. unser erneutes Interesse wachrufen. In Canto IV des letztgenannten Werkes finden wir von Strophe 55 ab eine Aufzählung der Götter. Dieselbe beginnt mit den Gottheiten Jupiter und Saturnus:

The Cretan Jupiter, to heaven translated
And Saturne, Sire of all the Gods instated.

Nun sind aber auch in LD (277. X ff.) gerade diese beiden Namen an den Anfang einer solchen langatmigen Aufzählung gesetzt, und wie in § 18 unter No. 2 bis 5 dargelegt wurde, hat der Autor in diesem Abschnitte verschiedene Abweichungen eintreten lassen und gerade auch diese Eingangsstelle gegenüber Ly. verändert; denn Ly. beginnt hier: Satorn nor Mars Pallas usw. In LD sind auch noch einige andere neue Namen zu Ly.'s Darstellung hinzugegeben, so vor allem die mit besonderer Vorliebe immer wiederkehrende Gestalt des Neptun [1]. Letzterer ist auch in der Tr. Br. bei dieser Aufzählung zweimal besonders hervorgehoben, nämlich in den Strophen 58 und 59. Ferner haben wir in § 27, No. 3, sowie in § 29 auseinandergesetzt, wie der Verfasser von LD bei der Schilderung der tragischen Szenen zwischen Ulixes und seinem natürlichen Sohne Thelagon die Situation in klareren Zügen darzustellen und etwas weiter auszuschmücken sucht als er sie in der undurchsichtigen, trockenen Darstellung Ly.'s vorfand. Auch der Autor der Tr. Br. hat sich eingehend und mit Vorliebe mit diesem Gegenstande beschäftigt: in den Remarks zu Canto XV hat er, wie schon früher hervorgehoben wurde, eine grössere Stelle aus Ovid übersetzt, welche die Liebe des Ulixes zu Circe behandelt. Ausserdem macht Heywood in eigenen Prosa-Ausführungen noch auf die Vorgeschichte Thelagons sowie auf die sonstigen Verwandtschaftsverhältnisse des Ulixes und seines Geschlechtes aufmerksam.

In § 27, No. 5 haben wir darauf hingewiesen, dass LD eine kleine Zutat enthält, welche die Geschichte Orpheus-

---

[1]) Vgl. § 25, No. 2, sowie S. 182.

Pluto-Eurydice betrifft. Die gleiche Erzählung finden wir sehr ausführlich dargestellt auch in den ersten Strophen des Canto VII in der Tr. Br., und zwar im Anschluss an Caxton. In dem genannten § 27 haben wir damals die endgültige Frage nach der Quelle dieser Hinzufügung offen lassen müssen. Nachdem wir nun bestimmt wissen, dass Heywood auch als der Verfasser dieses Werkes zu betrachten ist, kann wohl kein Zweifel darüber bestehen, dass er hier gleichfalls die unmittelbare Anregung aus Caxton erhalten hat [1].

In § 25, No. 4 haben wir bei dem Verfasser von LD eine ganz eigenartige Unkenntnis in bezug auf die Persönlichkeit des Guido della Colonne festgestellt. Man könnte nun einwenden, dass doch das 3. Buch Caxtons gerade diesen mittelalterlichen Autor als Grundlage hat [2], und dass von Heywood, der als Verfasser des LD betrachtet werden solle, anzunehmen sei, er habe sich aus Caxton genügend über Guido orientiert. Aber Sommer [3]) hebt ausdrücklich die Tatsache hervor, dass Lefèvre (und genau so sein Nachfolger Caxton), entsprechend vielen anderen Vorbildern, nicht das geringste von der eigentlichen Hauptquelle Guido erwähnt, sondern immer nur auf Dares verweist. Heywood mit seinen eigentümlichen, verschrobenen Ansichten über Guido konnte also nicht durch Caxton eines besseren belehrt werden.

Was die Eigennamen überhaupt betrifft, so sind auch in dieser Beziehung verschiedene wichtige Anknüpfungspunkte vorhanden. So haben wir in § 21, No. 6 darauf hingewiesen, dass der Verfasser von LD in zutreffender Weise Diana mit der Göttin des Mondes identifiziert und dass er hiefür auch ganz richtig den Namen Cinthia setzt.

[1]) Auch betreffs der Zeitalterdramen hat Koeppel (in: „Shakespeares Wirkung usw.") S. 15 festgestellt, dass Heywood „vom anfange an starke anleihen gemacht hat bei der . . . . Caxton'schen übersetzung . . . . „Recueil" . . . .

[2]) Vgl. S. 159 unserer Abhandlung, wo auf diese Tatsache näher hingewiesen ist.

[3]) Bd. I, S. CXXXI.

In der Tr. Br. lesen wir nun ebenfalls, z. B. in Canto II, Strophe 82, statt Diana abwechselnd: fairest Cinthia, den gleichen Namen ferner in Canto III, Strophe 18 und 49. Tatsächlich fühlt auch Heywood das Bedürfnis, selbst eine Erklärung dieses offenbar als wenig bekannt vorausgesetzten Namens in der von uns beschriebenen Weise zu geben: denn in den Remarks zu Canto II sagt er: „The poets call this Diana Cinthia, and phoebe, figuring in her the moone, ...“ Am Schluss des § 21 haben wir weiterhin betont, dass in LD einer der Bastardsöhne des Priamus als Margariton bezeichnet ist gegenüber dem gänzlich verschiedenen Ly.'schen Namen Emergaron. Wir konnten damals nur die Vermutung aussprechen, dass die abweichende Gestalt auf die fast völlig gleiche bei Caxton anzutreffende Form Margareton zurückzuführen sei. Da wir inzwischen Heywood als den Verfasser von LD festgestellt haben, kann auch in diesem Falle über das Abhängigkeitsverhältnis nicht mehr der geringste Zweifel bestehen. In § 33 wurde dargelegt, dass in LD der eigentümliche Name Lycaon statt des geläufigen Laocoon anzutreffen ist. Letztere Form war dem flüchtigen Bearbeiter des LD zur metrischen Verwendung offenbar zu schwerfällig, wie denn überhaupt hier die Namen viel willkürlicher verändert sind als in der mit grösserer Sorgfalt abgefassten Tr. Br. In letzterer lesen wir denn auch in Canto XV, Strophe 14 ff.: Laocoon. Wie kam aber nun der Autor des LD zu der eigenartigen Form Lycaon? Auch in diesem Falle finden wir wieder Aufschluss in der Tr. Br. In Canto II, in den Strophen 18, 19, 20, 21 ist nämlich ein König der Arkadier so genannt: und ausserdem gibt Heywood am Ende dieses Gesanges in den Remarks genauere Aufklärung über diese Persönlichkeit. In § 21 haben wir nun bereits auf den Umstand aufmerksam gemacht, dass der Verfasser des LD, um für seine Zwecke passende Formen von Eigennamen zu erlangen, einfach ähnlich klingende, ihm in der Erinnerung schwebende Namen eingesetzt hat.

Was endlich in den einzelnen zur Vergleichung herangezogenen Werken den Hauptgegenstand der Darstellung,

die trojanische Sage, im allgemeinen anlangt, so beobachten wir, dass besonders auch Heywood mit ausgesprochener Vorliebe sich diesem Stoffe immer wieder zuwandte. Die Öffentlichkeit in London hatte hieran gerade auch um jene Zeit, d. h. um 1600 und etwas später, offenbar ein hervorragendes Interesse. In diesem Sinne schreibt Heywood selbst in der Einleitung zum 1. Teil des Iron Age (Bd. III, S. 264), dass dieses Drama mit Beifall auf der Bühne aufgenommen worden sei. Später scheint allerdings das Interesse für solche Stoffe erlahmt zu sein: denn im 2. Teile dieses nämlichen Stückes (Bd. III. S. 351) betont er ausdrücklich, wie schon früher bemerkt wurde: „These Ages haue beene long since Writ, and suited with the Time then: I know not how they may be receiued in this Age, ...“ Man verglich damals mit Stolz das herrlich aufblühende London mit der mächtigen Stadt Troja. Auf diesen Zusammenhang haben wir, soweit die Tr. Br. in Betracht kommt, schon früher hingewiesen. Auch im zweiten Teil des Iron Age (Bd. III, S. 384) kommt Heywood von dem alten Troja in der bekannten herkömmlichen Weise zunächst auf Rom und dann auf Britannien zu sprechen. Er hält dem Romulus seinen Bruite entgegen, und neben die Stadt Roome setzt er great Britaines Troynouant. Eine Anzahl von Pageants und Masques aus jener Zeit stellen in der Tat auch mit Vorliebe den Vergleich zwischen Troja und London dar oder bringen wenigstens zahlreiche Anklänge an die trojanische Geschichte. War ein solches Interesse damals offenkundig in England vorhanden, so griff man ohne Zweifel in literarischen Kreisen auch gerne wieder auf Ly. zurück, dem doch unter anderem auch wenigstens jenes Lob zugesprochen werden darf, dass er sich in architektonischen Schilderungen und in der Darstellung von Pracht und Aufwand (speziell auch in der eingehenden Beschreibung der Stadt Troja), sowie in Naturschilderungen und dergleichen als trefflicher Meister der Kleinmalerei bewährt. Da aber das grosse Publikum jener Zeit der mittelalterlichen Sprache und Darstellung eines Ly. denn doch zu fremd gegenüberstand, ist es nur zu leicht erklärlich, dass

Heywood durch Freunde oder auch durch eigene Initiative zu dem Gedanken einer Modernisierung dieser Riesendichtung geführt wurde. Aber er bebte offenbar doch vor dem Gedanken zurück, dass ein so weitläufiges Werk vielleicht keinen rechten Anklang mehr finden könne. Er wollte darum wohl zunächst erst die Wirkung der Tr. Br. und dann auch der Zeitalterdramen auf das Publikum abwarten. In der Vorrede zur Tr. Br., die den Titel trägt: „To the twofold Readers . . . .“ sagt er denn auch in diesem Zusammenhang: „I have endeavoured (right courteous) to publish this Poem, and present it to thy generall acceptance: if it be gently received, and favourably censured, it may incourage me *to proceed in some future labour*; if any way distasted, I am so farre from troubling the world with more, that I shall hold this little, much too much“. Unter „some future labour“ ist gewiss nichts anderes zu verstehen als eben LD. Nachdem das öffentliche Interesse offenbar sich mit der Tr. Br. und den Zeitalterdramen Heywoods in günstigem Sinne beschäftigt und auch sonst Teilnahme an derartigen Stoffen gezeigt hatte, ging er im Jahre 1614 auch daran, die Bearbeitung des Troy Book zu veröffentlichen, die er zweifellos schon länger vorbereitet hatte. Wie wir im Verlauf all unserer früheren Darlegungen immer wiederholen mussten, zeigt die ganze Dichtung LD jedoch zum grossen Teil eine flüchtige und oft nachlässige Art der Bearbeitung. Heywood, der andere vortrefflichere Werke schon geschaffen und die Gunst des Publikums gewonnen hatte, war sich dieser Tatsache wohl bewusst und sah sich offenbar, vielleicht neben anderen Gründen, auch sicherlich durch diesen Umstand veranlasst, die Modernisierung, gleich verschiedenen anderen Schriften, anonym zu veröffentlichen.

Dass der Dramatiker Heywood übrigens eine ganz erkleckliche Anzahl von nicht-dramatischen Werken verfasst hat, zeigt sehr deutlich die lange Liste von „Non-Dramatic Works“ bei Fleay[1]). Unserem Heywood selbst, der eine so

---

[1]) Bd. I, S. 278 ff

ungeheure Produktivität und eine so behende Schaffensweise sein eigen nennen konnte, erschienen auch Bearbeitungen von solch immensem Umfang als nichts besonders Ausserordentliches oder Aussergewöhnliches; er übersah bei der Versenkung in den Inhalt sozusagen die Masse des äusseren Umfanges, was wir übrigens durch ein interessantes Zeugnis aus seinem eigenen Munde bestätigt finden. In der kurz vorher erwähnten Vorrede zu seiner Tr. Br. betont er sogar noch eigens, dass er eine besondere Präzision und Bündigkeit sich zur Aufgabe gemacht habe: „In all which, I have taskt myselfe to such *succintnesse* and *brevity*, that in the iudiciall perusall of these *few* Cantoes . . . .“ So ist es denn für uns auch keine Überraschung, dass ihm die riesige Stoffmasse von Ly.'s Troy Book gar nicht besonders ungeheuerlich vorkam, ja dass er sogar noch das Bedürfnis fühlte, den Umfang der Dichtung durch so viele und ausgedehnte Zutaten und Erweiterungen noch beträchtlich zu vermehren.

Zum Schluss haben wir nun den Vergleich auch noch in metrischer und stilistischer Hinsicht durchzuführen. Die Schwierigkeit einer massgebenden und erschöpfenden Vergleichung zunächst in metrischer Hinsicht liegt aber nun in unserem Falle darin, dass, gemäss unseren ausführlichen Darlegungen in Kap. II, die Neubearbeitung LD zwar eine bedeutende Fähigkeit und Gewandtheit in der Beherrschung der Vers- und Reimtechnik verrät, zugleich aber auch in vielen Partien des Werkes eine sehr rasche und zum Teil nachlässige Hand erkennen lässt. Es ist darum sehr häufig ausserordentlich schwer, ja sogar oft unmöglich festzustellen, ob wir in einer metrischen Einzelerscheinung des LD ein Charakteristikum des Dichters überhaupt vor uns haben oder ob dieselbe nur einen zufälligen Notbehelf in der rasch hingeworfenen Bearbeitung darstellt. Die metrischen Eigentümlichkeiten, die wir in Kap. II hervorgehoben haben, gelten darum auch in ihrem ganzen Umfange speziell nur für das Werk LD selbst, sind aber nicht von vornherein auch für den Autor in ihrer ganzen Ausdehnung als typisch zu betrachten. Bei der folgenden Vergleichung machen wir

aus leicht erklärlichen Gründen wieder die Tr. Br. zur eigentlichen Grundlage. Andere Werke Heywoods werden nur gelegentlich heranzuziehen sein. Hiebei tritt nun sofort die Tatsache markant hervor, dass in diesem Epos, im grossen und ganzen betrachtet, eine viel sorgfältigere und gewissenhaftere Durchführung der metrischen Formen zutage tritt als in LD. Wir werden indes bei einer Vergleichung der beiden Werke bald finden, dass wenigstens das Wesentliche von den metrischen Eigentümlichkeiten des LD auch in der Tr. Br. in deutlichen und scharfen Zügen hervortritt.

Was zunächst die Strophenart anlangt, so ist gegenüber dem LD zwar eine Verschiedenheit zu konstatieren. In den 17 Cantos der Tr. Br. kommt nämlich die verhältnismässig selten anzutreffende 8zeilige Strophe mit der Reimstellung a b a b a b c c als die eigentliche metrische Form zur Verwendung. Übrigens haben wir auch hier durchweg fünftaktige jambische Verse: weibliche Reime sind dabei ziemlich häufig eingestreut. Was jedoch die in LD gebrauchte 6zeilige Strophe betrifft, so hat Heywood hiefür auch sonst offenbar eine ausgesprochene Vorliebe gezeigt. So sind die gleich am Eingang stehenden Widmungsstrophen der Tr. Br. ebenfalls in dieser Form abgefasst. Auch in anderen Werken Heywoods treffen wir sie an, so z. B. in The Brazen Age (Bd. III, S. 222), in den drei Strophen des „Epilogue“ zu „A Woman kild with Kindnes“ (Bd. II, S. 158), ebenso in einer Anzahl von den Arguments, die er den einzelnen Stücken seiner Sammlung „Pleasant Dialogues“ usw. vorausschickt. Um eine weitere eingehende Vergleichung der Reim- und Verstechnik zwischen LD und Tr. Br. zu veranstalten, genügt es vollständig, nur einige Gesänge der letztgenannten Dichtung näher ins Auge zu fassen. Wir wollen auch hier wieder je einen Teil aus dem Anfang, aus der Mitte und aus den Schlusspartien des Epos herausgreifen, und zwar den Prolog, sowie die Cantos I, VIII und den letzten, d. h. XVII. Gesang, zusammen (48 + 816 + 768 + 1104 =) 2736 Zeilen.

In Kap. II konnten wir in bezug auf LD eine innige

Vertrautheit mit den metrischen Regeln und besonders auch eine theoretisch exakte Silbenmessung feststellen. Nachdem wir jetzt Heywood als den Verfasser kennen, kann uns diese Tatsache auch nicht weiter überraschen. Wir haben indes ferner auf den gar zu häufigen Gebrauch von dichterischen Freiheiten in jenem Werke hinweisen müssen. In der Tr. Br. dagegen ist die Zahl solcher Lizenzen bedeutend geringer und tritt nicht so störend und unangenehm hervor wie in der Bearbeitung von Ly.'s riesenhafter Dichtung. So sind in den unserer Untersuchung zugrunde liegenden Cantos (vorläufig abgesehen von Canto XVII) nur folgende Verschleifungen, Elisionen oder Verkürzungen anderer Art besonders auffallend und bemerkenswert: Canto I, Strophe 96 sígne tŏ Heáven wăs bórne; — Prol., Str. 1 Even ín hèr býrth: — Prol. Str. 2 Even ín hĕr pén-lĕsse: — C. I, Str. 86 und 101 tane (= taken): — C. I. Str. 63 ore (= over); Str. 26 und 98 o're: — C. I, Str. 33 t'abide: — C. I, Str. 46 t'enrich; — C. I, Str. 48 t'her: — C. VIII. Str. 14 t'inthrone; — Str. 77 t'incurre: — Prol., Str. 2 Y'are: — C. I, Str. 66 he'l save. he'l destroy: — Str. 73 hee'l have: — Str. 91 Hee'l sacrifice: — Str. 71 sh'advanceéd.

Die schwerfällige Verbindung with'is (= his) als einsilbige Senkung lesen wir in C. I. Str. 11.

Taktumstellung ist eine Erscheinung, die nur gelegentlich anzutreffen ist, wie z. B. in der zweiten Strophe des Canto I, wo wir offenbar zu lesen haben: Neithĕr hăs mán.

Der in LD so häufig wiederkehrende Fall, dass der Reimakzent auf die Partizipialendung -ed zu stehen kommt, ist dort nur eine sehr seltene Ausnahme, wie z. B.: C. I, Str. 1 fáshionéd — spréd oder C. VIII, Str. 60 heád — gárnishéd.

Überhaupt zeigt die Bildung der Reime eine viel grössere Genauigkeit und Sorgfalt als in LD. So ausgesprochen nachlässige Reime in der Tr. Br., wie etwa Prol., Str. 7 daies — rage oder C. I. Str. 8 eares — where sind nur ganz vereinzelte Erscheinungen.

Aber Heywood war immerhin ein Vielschreiber: auch das so umfangreiche Werk Tr. Br. konnte nicht völlig ausgefeilt sein. Darum finden wir gegen das Ende der Dichtung hin, speziell auch in dem von uns eigens zu untersuchenden letzten (XVII.) Canto, einen ausgedehnteren Gebrauch von metrischen Lizenzen Zunächst seien aus diesem Gesang von derartigen Verschleifungen und Verkürzungen, wie wir sie soeben behandelt haben, die folgenden besonders hervorgehoben: Strophe 3 und 39 o're; Str. 76 o're-run; Str. 97 o'rethrew; Str. 4 ore; Str. 86 ore-comes; Str. 38 t'elect; Str. 62 und 123 t'have; Str. 71 int'England; Str. 78 t'avenge, t'invade; Str. 99 t'invade; Str. 120 T'establish; Str. 138 t'allay; Str. 124 tane.

Apokope finden wir im Gegensatz zu den ersten Gesängen, wo sie so gut wie gar nicht vorkommt, gegen Schluss der Dichtung ziemlich oft vor. So haben wir in Canto XVII folgende Fälle: Str. 41 'fore; Str. 127 und 135 mongst; Str. 127 gainst; Str. 97 t'weene; Str. 105 tweene.

Besonders auffallend ist es auch, dass späterhin die unreinen Reime häufiger auftreten: so lesen wir folgende nachlässige Bildungen im letzten Gesang: Str. 40 king — win — kin; Str. 42 burne — returne — mourne; Str. 44 Kaan — slaine — then; Str. 57 raignes — maintaind; Str. 99 display — invade.

Obgleich aber nun gegen Ende dieses Werkes der Gebrauch der metrischen Lizenzen stärker zutage tritt als am Anfang, so bleibt uns immerhin der Gesamteindruck übrig, dass Heywood bei der Benutzung solcher von uns soeben beschriebenen dichterischen Freiheiten in der Tr. Br. sicherlich nicht weitergeht als es einem guten Dichter jener Zeit gestattet war. In dieser Dichtung tritt ebenso wie in LD eine völlige Vertrautheit mit jenen metrischen Einzelheiten hervor, nur dass in LD ein viel ausgedehnterer und schrankenloserer Gebrauch davon gemacht wird als in der Tr. Br.

Während unsere bisherigen Ausführungen in metrischer Hinsicht keine unumstösslichen Beweise für die Verfasserschaft Heywoods darbieten und uns nur im allgemeinen Sinne auf die Spuren des Autors von LD bringen konnten,

haben wir noch auf verschiedene spezielle Umstände zu verweisen, die uns deutlich auf gemeinsame, in unseren beiden Werken hervortretende Eigentümlichkeiten hinführen. Für LD haben wir es immer wieder als die markanteste Erscheinung bezeichnen müssen, dass trotz dieser raschen und oft nachlässigen Bearbeitung gleichwohl eine theoretisch völlig exakte Silbenmessung eingehalten ist. Der Autor will unter allen Umständen lieber selbst dem Rhythmus Gewalt antun als dieses Moment ausser acht lassen. Darum haben wir einerseits so gut wie niemals fehlende oder überzählige Silben und dergleichen, dagegen desto häufiger Fälle, bei denen unbetonte Endsilben, dann aber auch unbetonte einsilbige Wörter wie Artikel, Präpositionen, Pronomina in einer unnatürlichen Weise den Akzent tragen [1]). Auch in Tr. Br. tritt das unerbittliche Streben nach theoretisch regelrechter Silbenmessung aufs deutlichste zutage. Da aber dieses Werk feiner und sorgfältiger ausgearbeitet ist als LD, so musste eine derartige unlogische Wortbetonung entweder so gut wie gänzlich verschwinden oder wenigstens auf ein Minimum herabsinken. Aber wie wir schon öfter betonen mussten, bei einem so umfangreichen Werke wie der Tr. Br. blieb mit Naturnotwendigkeit immerhin irgendein Rest von Ungenauigkeit und Oberflächlichkeit übrig. Solche Fälle verdichten sich bei dem betreffenden Autor dann in der Regel zu ganz bestimmten Einzelerscheinungen, die sich deutlich als spezifische Charakteristika des Dichters abheben. So ist denn auch in der Tr. Br. die unlogische Wortbetonung bei einsilbigen unbetonten Wörtern bis auf einen Fall so gut wie völlig ausgemerzt. Dieser eine Fall ist aber gerade höchst auffallend und typisch: er kommt die ganze Dichtung hindurch äusserst häufig vor. Es ist nämlich der bestimmte Artikel the, der in dieser Weise den Akzent erhält. Dass aber der Autor von Tr. Br. gerade diese höchst unlogische Betonung in so vielen Fällen lieber gelten liess als

---

[1]) Vgl. auf S. 26 unserer Abhandlung die Bemerkungen über schwebende Betonung in LD.

zu anderen metrischen Freiheiten zu greifen, nur ganz allein zu dem Zweck, die Silbenmessung völlig exakt einzuhalten, ist sicherlich eine Erscheinung, die uns neben den anderen noch zu erörternden Fällen zur Annahme eines gemeinsamen Autors für die beiden zu untersuchenden Werke führen muss. Aber wir dürfen wohl hinzufügen, dass diese Eigenart in der geschilderten Konsequenz nur in den früheren und umfangreicheren Werken Heywoods wiederzufinden ist. Denn bei der Vergleichung von LD mit der Tr. Br. sehen wir bereits auf das deutlichste, wie derselbe unschön wirkende Lizenzen auf ein geringes Mass beschränken und bei sorgfältiger und gefeilter Arbeit wohl gänzlich vermeiden kann. Die genannte, für Heywood so charakteristische, unnatürliche Betonung des Artikels the aber findet sich bereits in den ersten Gesängen in verhältnismässig häufiger Anzahl. Ein Beispiel hiefür sei aus der 1. Strophe des Canto I angeführt: Nor thé foure Éleménts in órder traíned. Sehr starke doppelte schwebende Betonung haben wir gleich in der nächsten Strophe in einer einzigen Zeile: In thé place néxt, to thé life-gíving Súnne. Aus zahlreichen Fällen seien besonders folgende markante Beispiele dieser Art in den zunächst für unsere Untersuchung in Betracht kommenden Abschnitten: Prolog, Canto I und VIII angeführt: Prol., Str. 1, V. 4; C. I. Argumentum II. V. 1; Str. 1, V. 5; Str. 5, V. 2; Str. 15, V. 3; Str. 53, V. 2; Str. 82, V. 2; Str. 88, V. 2; Str. 90, V. 3; Str. 93, V. 7; Str. 101, V. 3; — C. VIII, Str. 15, V. 1; Str. 20, V. 5 und 7; Str. 22, V. 8; Str. 51, V. 4; Str. 96, V. 5.

Elisionen und Verschleifungen kommen, wie wir bereits gesehen haben, in der Tr. Br. verhältnismässig selten vor. Es sind auch hier wieder die Fälle mit dem bestimmten Artikel, die eine auffallend überwiegende Rolle spielen[1]) und die soeben ausführlich beschriebene Erscheinung der unnatürlichen Wortbetonung in logischer Zusammengehörigkeit ergänzen, zugleich aber auch unsere Beobachtung in bezug auf exakte Silbenmessung aufs neue bestätigen. Die Ver-

---

[1]) Vgl. hiezu in bezug auf LD S. 22, No. 3 unserer Abhandlung.

schleifung ist durchweg mit Apostroph bezeichnet, z. B. Prol., Str. 1, V. 2: th'Ayre. Ausserdem sei aus Canto I und VIII auf folgende Beispiele verwiesen: C. I, Str. 16, V. 5: Str. 56, V. 7; Str. 90, V. 1; Str. 93, V. 5; Str. 101, V. 3: — C. VIII, Str. 1, V. 8: Str. 3, V. 6; Str. 14, V. 1 und 2; Str. 48, V. 7 (2 Fälle): Str. 54. V. 2; Str. 88, V. 2: Str. 92, V.6; Str. 94, V. 5.

Wie sich schon früher gezeigt hat, trägt Tr. Br. in den letzten Partien deutlich die Merkmale einer etwas nachlässigen Bearbeitung. Dies offenbart sich gerade auch in den soeben geschilderten Fällen, die den bestimmten Artikel betreffen. So haben wir stark hervortretende schwebende Betonung, hervorgerufen durch die Akzentuierung des Wörtchens the, allein im XVII. Canto in folgenden Versen: Str. 2, V. 2: Str. 9, V. 5; Str. 10, V. 7; Str. 17, V. 2; Str. 19, V. 8: Str. 33, V. 7; Str. 34, V. 8; Str. 38, V. 7: Str. 46, V. 6; Str. 47, V. 3: Str. 49, V. 1; Str. 50, V. 8: Str. 60, V. 1; Str. 61, V. 8: Str. 66, V. 1: Str. 72, V. 6; Str. 80, V. 2: Str. 82, V. 5: Str. 83, V. 1: Str. 84, V. 6; Str. 89, V. 7: Str. 93, V. 2; Str. 94, V. 3; Str. 100, V. 4: Str. 106, V. 7 (2 Fälle); Str. 114, V. 5 und 7; Str. 116, V. 4 (2 Fälle) und V. 5; Str. 118, V. 1 und 6; Str. 119, V. 3; Str. 125, V. 1: Str. 128, V. 3; Str. 133, V. 4.

In entsprechender Weise kommt auch der verschleifte, bezw. elidierte Artikel (th') in den späteren Teilen häufiger vor als sonst. Wir haben ihn z. B. in Canto XVII an folgenden Stellen: Str. 2, V. 1; Str. 8, V. 6; Str. 11, V. 2; Str. 18, V. 1: Str. 22, V. 4 und 6: Str. 24, V. 7: Str. 26, V. 5; Str. 32, V. 5; Str. 41, V. 8; Str. 43, V. 6; Str. 45, V. 1; Str. 51, V. 3 und 5: Str. 53, V. 7; Str. 56, V. 7; Str. 74, V. 3 und 6; Str. 100, V. 1; Str. 103, V. 2: Str. 106, V. 2: Str. 110, V. 4; Str. 120, V. 8; Str. 132, V. 7; Str. 133, V. 3; Str. 135, V. 8.

Übrigens bemerken wir in den Schlusspartien der Tr. Br., entgegen der sonstigen Praxis dieser Dichtung, auch öfter schwebende Betonung, hervorgerufen durch unnatürliche Akzentuierung des unbestimmten Artikels; so z. B. im letzten Canto in folgenden Fällen: Str. 41, V. 1; Str. 118, V. 4; Str. 119, V. 2 und 3; Str. 120, V. 4.

Zum Schluss haben wir noch auf ein wichtiges Moment unser Augenmerk zu richten. Es wurde früher klargestellt, dass gerade das Enjambement eine hervorragend charakteristische Erscheinung in LD ist. Enjambements innerhalb der Strophe sind auch in den besser gearbeiteten Teilen des LD sehr häufig: in den rascher und flüchtiger ausgeführten Partien haben wir sogar eine auffallend grosse Anzahl von Strophen-Enjambements. In der Tr. Br. fehlen die Strophen-Enjambements überhaupt so gut wie vollständig. Die Gründe sind hiefür leicht zu finden: erstens einmal ist ja dieses Werk überhaupt in metrischer Hinsicht exakter behandelt und dann bietet die längere 8zeilige Strophe bedeutend leichtere Möglichkeit, die Gedankenreihen logisch abzuschliessen und das Hinübergreifen der Sätze von einer Strophe zur anderen zu vermeiden, als dies bei der kurzen 6zeiligen Strophe in LD der Fall ist. Allein das Enjambement an sich betrachtet bleibt zweifellos gleichwohl ein bedeutendes charakteristisches Merkmal für den Verfasser von LD. Und in der Tat treffen wir auch in der Tr. Br. eine so auffallend häufige Anzahl derartiger Erscheinungen an, wie wir sie nicht leicht an einem Autor gewohnt sind. Gerade die Verwendung des Enjambements aber bietet bekanntlich wichtige Stützpunkte bei der Lösung von Verfasserfragen[1]. Dabei ist auch hier wieder die Beobachtung zu machen, dass diese Fälle zusehends gegen das Ende der Dichtung hin zunehmen. Darunter befindet sich eine Masse von harten und erzwungenen Enjambements, die auch hier den Mangel einer letzten Feilung erkennen lassen. Es begegnen uns manchmal Strophen, die uns in dieser Beziehung unmittelbar an LD erinnern.

Eine treffliche Illustration hiezu bietet die Strophe 133 des Canto XVII, wo wir tatsächlich in allen Zeilen Enjambements und zwar zum Teil sehr starke antreffen:

Martiall Byron arrives from France. Great joy
For victories in Ireland, since their pride

[1] Vgl. Schipper Bd. II, S. 60.

Was queld by th'English, who their powers imploy
To end the warres. Soone after the Queene dide
At Richmond. In her death she did destroy
All former mirth. This virgin Queene supplide
Forty foure yeares, five months, a prosperous raine
To Englands honour, and the feare of Spaine.

Ein anderes, nicht minder deutliches Beispiel haben wir in Strophe 106 des nämlichen Gesanges:

Cromwell next lost his head: the disputation
Began at Rat'isbonne. Henry th'eyght is stiled
The king of Ireland, by his proclamation.
And lady Katherine Howard, who defiled
Her unchast body, with much lamentation
Led to her death: now Luther was reviled
In the Popes Trident counsell. The king wed
The lady Katherine Lat'mer to his bed.

Abgesehen von den zahlreichen Enjambements, beobachten wir an den beiden eben zitierten Abschnitten überhaupt einen reichlicheren Gebrauch von verschiedenen metrischen Freiheiten als in den sorgfältiger behandelten Teilen der Tr. Br. Aber gerade solche Strophen, wie sie besonders in den Schlusspartien vorkommen, erinnern deutlich an LD. Wir sehen an den beiden Dichtungen in übereinstimmender Weise, wie die metrischen Formen sich gestalten, wenn der Verfasser eine raschere und nachlässigere Hand anlegt. Wir können dann selbst so unnatürlichen und gewaltsamen Verkürzungen begegnen wie der Verbindung i'th'yeare im letzten Canto der Tr. Br. (Str. 97, V. 8).

Was nun Schipper[1]) speziell von Heywoods Blankvers sagt: „Th. Heywoods blankverse ist im ganzen sehr gewandt und harmonisch gebaut, wenn sich auch die gewöhnlichen metrischen Lizenzen wohl sämmtlich bei ihm nachweisen lassen", gilt, richtig angewandt, auch für seine Verse in LD und Tr. Br. Dieselben sind auch in diesen Werken „sehr gewandt und harmonisch gebaut," wenn der

[1] Bd. II, § 176.

Autor in bestimmten Teilen durch eine sorgfältigere Behandlung sein wirkliches Können an den Tag legt. Die „gewöhnlichen metrischen Lizenzen“ lassen sich in der Tat auch sämtlich in der Tr. Br., vor allem aber auch, im ausgedehntesten Sinne des Wortes, in LD nachweisen. Wir mussten in Kap. II gerade immer auf den Umstand aufmerksam machen, dass alle die zahlreichen Abweichungen von der Regel sich als allgemein übliche, nur allzuhäufig angewandte, dichterische Freiheiten erweisen, und dass wir es offensichtlich mit einem Autor zu tun haben, der in der theoretischen und praktischen Beherrschung der Metrik durchaus bewandert ist.

Zuletzt haben wir nun unseren Beweis auch in stilistischer Hinsicht durchzuführen. Wir beschränken uns bei dieser Vergleichung mit LD, abgesehen von gelegentlichen Hinweisen, ausschliesslich auf Tr. Br., da sonst kein Werk Heywoods in bezug auf Umfang, Inhalt, Art der Darstellung und Abfassungszeit eine so verhältnismässig nahe Verwandtschaft und Übereinstimmung aufweisen und darum ein so günstiges Untersuchungsobjekt darbieten kann als gerade diese Dichtung. Lag bei der Metrik unter der erdrückenden Last der unwesentlichen, zufälligen Momente gewissermassen das Wesentliche verborgen, das von uns erst in seiner eigentlichen Gestalt herausgehoben werden musste, so treten uns bei einer weiteren Vergleichung die stilistischen Besonderheiten gleich von vornherein in unverhüllten, wesentlichen Zügen mit ihrer Beweiskraft entgegen.

Zunächst sei darauf hingewiesen, dass wir in § 18 eine Anzahl von solchen Fällen festgestellt und erörtert haben, bei denen der Verfasser von LD für die Ly.'schen Formen seine eigenen Ausdrücke setzt, und zwar in einer solchen Häufigkeit und mit so ausgesprochener Bevorzugung, dass sie als typisch für die Eigenart des Autors angesehen werden müssen. Wir haben darum damals alle diese Einzelzüge unter dem Begriff „Charakteristische Ersatzformen“ zusammengestellt. Mehrere hievon finden wir nun auch in der Tr. Br. mit offenkundiger Vorliebe angewandt; und zwar sind

es von den in § 18 aufgezählten Formen hauptsächlich zwei Ausdrücke, die durch ihre Häufigkeit auffallen. Da ist zunächst der Fall mit dem zur Bildung von Zahlwörtern verwendeten Wörtchen *score*. Wir lesen derartige Verbindungen z. B. an folgenden Stellen: Cânto I, Str. 98 Four-score: — C. XV. Str. 95 Fourescore; — C. XVI, Str. 12 three score; Str. 45 fourscore: — C. XVII, Str. 13 eight-score. Ausserdem ist es noch das Wort *blade*, das vor allem unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht. Dasselbe kommt neben vielen anderen Stellen in nachstehenden Strophen vor: C. I, Str. 31, 77, 78: C. XV, Str. 75.

Den eigentlichen Schwerpunkt unseres Beweises aber haben wir noch auf die Betrachtung anderer Einzelfälle zu legen. In § 25 haben wir nämlich bei der Behandlung der Zutaten eine grosse Reihe von solchen Erscheinungen näher besprochen, die zur Darstellung Ly.'s, und zwar in häufiger Anzahl, völlig neu hinzugefügt sind und demnach die Eigenart des Autors in ganz besonders deutlicher Weise erkennen lassen. Aber nun kommen in der Tr. Br. gerade alle diese charakteristischen Zutaten fast ohne Ausnahme, beinahe bis auf den letzten Rest, ebenfalls mit einer so ausgesprochenen Vorliebe und in einer so häufigen Anzahl, ja vielfach noch öfter als in LD vor, dass auch nach dieser Richtung hin kein Zweifel über die gemeinsame Verfasserschaft von LD und Tr. Br. bestehen kann.

In dem genannten § 25 haben wir zuerst unter No. 1 darauf hingewiesen, dass der Autor von LD mit Vorliebe kurze Zutaten bringt, die sich auf Prunk, Pracht und Aufwand irgendwelcher Art beziehen. So erwähnt er häufig, dass einem Gast zu Ehren ein Bankett gefeiert wurde. Auch in der Tr. Br. begegnen wir öfter solchen Vorstellungen; z. B. in Canto II, Str. 22 lesen wir: Unto a morrowes banquet he invites them . . .‘. Einen ähnlichen Fall haben wir in Canto XII, Argumentum 1.

Auch seine Vorliebe für Erwähnung von Musikinstrumenten zeigt sich gelegentlich, wie in Canto III, Strophe 55: His hornes and Clarions doth to batell sound. Das in LD

häufig verwendete Wörtchen „Purphier“ erkennen wir in Ausdrücken wieder wie Porphyr-Collumnes in C. VIII, Str. 52 od. C. III, Str. 52 und C. VII. Str. 32. Auch das charakteristische *crimson* finden wir häufig in Verbindung mit allen möglichen Wörtern angewandt, so: C. III. Str. 58 crimson blood; — C. IV, Str. 37 a crimson cloake: — C. V, Str. 36 crimson ensigne; — C. VIII, Str. 8 crimson flood: — C. XIV, Str. 16 with crimson dide: — C. XV, Str. 92 crimsoned. — Das Wörtchen *cristall* haben wir ebenfalls oft in ähnlicher Verwendung wie in LD, z B.: C. IV, Str. 75 The windowes glaz'd with cristals; — C. VI. Str. 3 His shield was cristall: — C. VII, Str. 61 cristall fold: — auch in Brazen Age. z. B. (Bd. III, S. 229): . . . . the gate Of Christall . . . . Der Ausdruck *glistring* oder *glister* ist gleichfalls offenkundig bevorzugt. So lesen wir z. B.: C. VI, Str. 30 armour glistring: — C. VI, Str. 32 . . . . court and streets Glister in armes . . . .; — C. XI, Str. 33 glistering ladies: — auch in Brazen Age (Bd. III, S. 228) finden wir z. B. dies Wörtchen in genau der gleichen Verwendung wie in LD 176. VI, 2 [1]): Apollo with his glistering beames. Auch die offenkundige Vorliebe für ausführliche Aufzählung von edlen Steinen und Metallen und ähnlichen Kostbarkeiten zeigt sich in der Tr. Br. in der nämlichen Weise, wie die folgenden Beispiele aus dem IV. Canto dartun mögen:

Str. 83: A thousand bracelets, jewels. pearls and rings
With gold of sundry stamps . . . .:

ferner Str. 86: Some gold, some stones, some rings, some pearles he gave . . . .

sowie Str. 89: Pearles, jewels, rings, and gold . . . .
Variety of costly gems . . . .

Ganz an LD werden wir gar erinnert bei der Betrachtung der Strophe 54 des Canto VIII:

The roofe hung round with Angels (a rich Quire)
With diamond eyes, red Rubies in their brests,
Holding like grapes long branches in their fists
Of Emeralds greene, and purple Amethists.

[1]) Vgl. S. 105 unserer Abhandlung.

Unter No. 2 jenes Paragraphen haben wir hervorgehoben, dass der Autor von LD bei konventionellen Beschreibungen von Tageszeiten gern die Gestalt der Aurora und bei Schilderungen des Meeres sowie des Wetters die Figur des Neptun zu Hilfe nimmt. Auch in der Tr. Br. begegnen wir diesen Gestalten gerade bei den genannten Gelegenheiten auffallend häufig. So lesen wir z. B. von Aurora in Strophe 68 des Canto VII: Aurora frights the fearefull stars away. Einen hübschen Vergleich mit Aurora haben wir auch in Strophe 75 des V. Gesanges. Besonders oft aber finden wir den Namen Neptun in der angedeuteten Weise verwendet, so z. B. in C. III, Str. 7: in C. VI, Str. 91, Zeile 1 und 6; Str. 92 und 95; ferner in C. VII, Str. 54, Zeile 1 und 7; C. VIII, Str. 17: C. XV, Str. 23. Auf den bemerkenswerten Umstand, dass in der Tr. Br. bei einer ausführlichen Aufzählung der Götter auch zweimal des Neptun in besonderer Weise gedacht ist, haben wir bereits früher im gegenwärtigen Paragraphen hingewiesen.

Unter No. 3 haben wir als eine Eigentümlichkeit des LD hervorgehoben, dass häufig vor mythologische und allegorische Figuren das Wörtchen Dame gesetzt ist. Dass wir diese Gewohnheit in der Tr. Br. nicht wiederfinden, lässt sich sehr leicht erklären. In LD wollte der Autor die vielfach allegorische Darstellungsweise seiner mittelalterlichen Vorlage durch eine derartige Kennzeichnung der Personifikationen besonders hervortreten lassen, während in der modernen Dichtung Tr. Br. hiezu kein weiterer Anlass vorhanden war.

Unter No. 4 wurde erwähnt, dass einzelne kurze Zutaten uns ein Bild von den falschen Vorstellungen des Autors über Guido della Colonne geben. Auch hierüber haben wir vergleichsweise im laufenden Paragraphen (S. 166) schon des näheren gesprochen.

In No. 5 des § 25 haben wir die Ausdrücke „gallant" und „Angell-like" als charakteristisch bezeichnet. Auch in der Tr. Br. lesen wir sie an vielen Stellen, so z. B. den erstgenannten Ausdruck: Canto IV, Str. 72 und 73 A gallant

boy: — C. XVI. Str. 45 a gallant British lasse: — C. XVII. Str. 120 a gallant trayne: Str. 125 many gallant Englishmen. — Die Wendung angell like haben wir beispielsweise in C. II. Str. 60: den ähnlichen Ausdruck: in shape Angellical in C. IX. Str. 1.

In No. 6 haben wir darauf aufmerksam gemacht, dass bestimmte, neu hinzugefügte kurze Vergleiche und Bilder sich in charakteristischer Weise beständig wiederholen. Dabei ist als der wichtigste der Vergleich eines verfolgten Feindes mit Schafen oder Lämmern, die vor dem Wolfe fliehen, bezeichnet worden. Dieses Bild, das übrigens auch bei Spenser oft vorkommt, geht nach unseren damaligen Erörterungen ursprünglich auf Ovid zurück, der es mit offenkundiger Vorliebe gebraucht. Solche Wendungen lassen sich aber auch in anderen Werken Heywoods nachweisen. Ein interessantes Beispiel hiefür haben wir in Apollo and Daphne, einem Stück aus den Pleasant Dialogues, das, wie Bang dargetan hat, einen Teil des 1. Buches der Metamorphosen Ovids zur Grundlage hat. Wir lesen nämlich hier in Vers 6342 ff. [1]:

I pursue not
As Eagles, Doves do; or the Lions, Harts;
Or Wolves, the Lambs.

Was ferner die unter No. 7 besprochenen, in LD neu hinzugefügten Alliterationen betrifft, so fällt uns zwar hier sofort auf, dass dieselben in der Tr. Br. ungleich seltener angewandt sind als in LD, wo der Autor eben in geschickter Weise die Eigenart des Ly.'schen Stils und der damaligen Dichtung überhaupt besonders scharf kennzeichnen wollte. Aber ebenso auffallend ist es auch, dass die wenigen Alliterationen, die sich in der Tr. Br. entdecken lassen [2], so

[1]) In der Ausgabe von Bang, S. 187.

[2]) Mit unserer Beobachtung, dass sich nur verhältnismässig wenige Alliterationen in der Tr. Br. befinden, stimmt auch die von Koeppel (Studien über Shakespeare's Wirkung usw., S. 27) gemachte Bemerkung überein, dass „sonst die verwendung der alliteration durchaus kein hervorstechendes merkmal seiner sprache ist“.

ziemlich alle auch in LD wiederzufinden sind. In dieser Weise haben wir z. B.: birds and beasts in Canto XVI, Str. 21 (vgl. S. 110). Der in LD so häufige Ausdruck wind and weather ist zwar nicht vorhanden, jedoch die ähnlich klingende Wendung wind and waters (in C. V, Str. 50). Wichtig ist endlich noch vor allem die Beobachtung, dass die in LD öfter vorkommende und z. B. in Vers 271, XII. 6 anzutreffende Wendung sackt and spoyld (im Gegensatz zu Ly.'s Spoile and robbe an der genau entsprechenden Stelle; vgl. S. 109) auch in der Tr. Br. mit deutlicher Vorliebe öfter gebraucht ist, wie an den zwei Stellen in Canto XVII: Str. 82 sackt and despoylde, und Str. 124 sackt and spoyld.

Für No. 8 hatten wir uns noch endlich verschiedene charakteristische Einzelausdrücke aufbewahrt. Auch diese finden wir in der Hauptsache mit offensichtlicher Bevorzugung in der Tr. Br. angewandt. So lesen wir oftmals das Wörtchen havock, wie in Canto III, Str. 61; C. XV, Str. 45 und 65.

Die Verbindung der beiden Ausdrücke drums und trumpets, die im Gegensatz zu Ly. in LD häufig gebraucht ist, kehrt in der Tr. Br. ebenfalls öfter wieder, z. B. in C. III, Str. 81:

A confused noyse . . . .
Of trumpets, drums, ...

Mit besonderer Vorliebe ist vor allem auch das hier in Betracht kommende Wörtchen devilish angewandt, so z. B. an folgenden Stellen: C. I, Str. 12 divellish Wax; — C. II, Str. 50 devilish Syre: Str. 67 devilish spleene; — C. VI, Str. 63 devilish mind; — C. VII, Str. 26 devilish Pluto: — C. VIII, Str. 25 devilish practise.

Unter der gleichen Rubrik haben wir damals auch noch darauf aufmerksam gemacht, dass in LD zu Ly.'s Darstellung häufig noch der Gedanke hinzugefügt ist, dass Leute aus Ehrfurcht und Verehrung auf die Knie niederfallen, und zwar sowohl vor göttlichen Wesen wie vor fürstlichen Persönlichkeiten. Auch in der Tr. Br. kehrt diese Vorstellung oftmals wieder, so beispielsweise:

C. IV. Str. 57: This made the heathen kings by Jove to sweare
Their Queenes at Junoes sacred altar kneele.
C. IV, Str. 78: Acrisius tels her what great Belus spake
When hee with orison kneeld at his throne:
ferner C. V. Str. 52: Queene Juno welcoms him with kisses sweet
His subjects kneele to him as their supreame.

Alle diese in stilistischer Hinsicht vorgebrachten Erörterungen bieten also noch eine wichtige Ergänzung zu unserem in anderen Beziehungen bereits durchgeführten Beweis bezüglich der Verfasserfrage.

Druck von Max Schmersow, Kirchhain N.-L.



MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XLIII.

GIACINTO ANDREA CICOGNINIS LEBEN UND WERKE.

LEIPZIG.

A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.

(GEORG BÖHME).

1909.

GIACINTO ANDREA CICOGNINIS LEBEN UND WERKE,

UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG SEINES DRAMAS

LA MARIENNE OVVERO IL MAGGIOR MOSTRO DEL MONDO.

VON

Dr. LUDWIG GRASHEY.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1909.

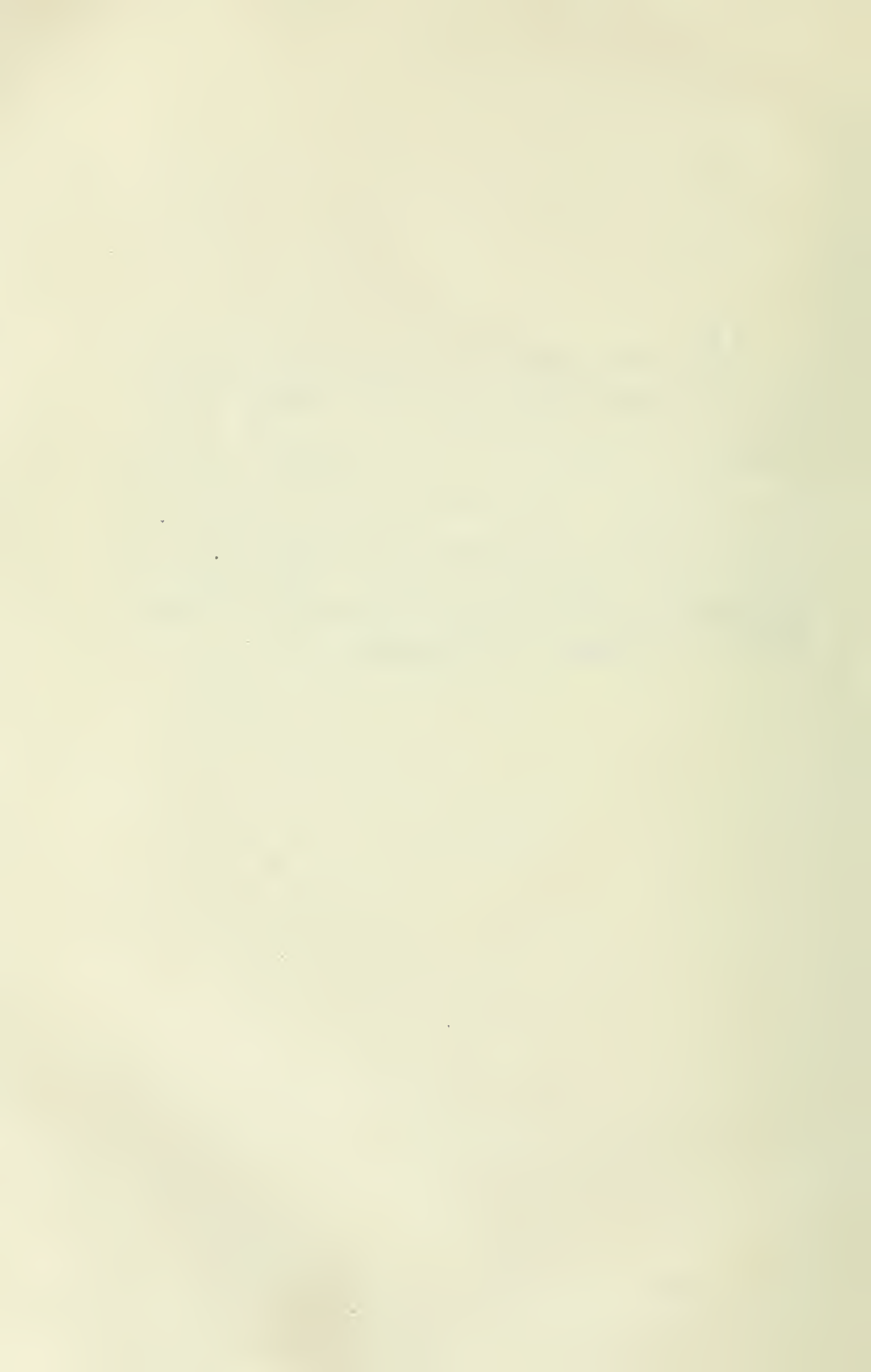


Meiner lieben Frau!



Mit Freuden ergreife ich die Gelegenheit, Herrn Geh. Hofrat Dr. Breymann, der mich zu der Abfassung der vorliegenden Arbeit veranlasst hat, für die grosse Liebenswürdigkeit, mit welcher er bis zum endgültigen Abschlusse dieser Dissertation mich mit Rat und Tat unterstützt hat, meinen herzlichsten, aufrichtigsten Dank auszusprechen. Besonderen Dank schulde ich auch Herrn Geh. Hofrat Dr. Breymann und Herrn Professor Dr. Schick für ihre gütige Hilfe bei der Korrektur der Druckbogen.

L. G.



Inhalt.

Benützte Literatur.

Allacci, Leone: Drammaturgia. Roma 1666. 8°.

Bartoli, Adolfo: Scenari inediti della commedia dell' arte. Firenze 1880. 8°.

Belloni, Antonio: Intorno a una Tragedia del Goldoni, in: Raccolta Di Studii Critici Dedicata Ad Alessandro D'Ancona. Firenze 1901. 4°.

—, —: Il Seicento in Storia Letteraria D'Italia. Milano [1899]. 4°.

Bencini, Mariano: Rime amorose inedite ora pubblicate. Firenze 1884. 8°.

Bethge, J.: Zur Technik Molières. Zweiter Teil. In Körting's Zeitschr. f. franz. Spr. u. Lit. 1899.

Bolte, Joh.: Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert. 1895. 8°

Breymann, H.: Calderon Studien. I. Teil: Die Calderon-Literatur. 1905. 8°.

Calderon de la Barca: Comedias. Coleccion hecha e ilustrada por Don Eugenio Hartzenbusch. Tomo Primero. Madrid 1848. 8°.

Caprin, Giulio: La commedia dell' arte al principio del secolo XVIII., in: Rivista Teatrale Italiana d'Arte Lirica e Drammatica. Anno V. Vol. 9. Fasc. 2. Febbraio.

Cicognini, Giacinto Andrea: Comedie. [Hamburger Stadtbibliothek. Realcat. SDe. Vol. V. p. 38.]

—, —: Comedie. [Kgl. Öffl. Bibliothek zu Dresden. Poetic. b) Poëtae Italic.: 620.]

Cinelli: Biblioteca Volante. Venezia 1735.

Concari, T.: Il Settecento in Storia Letteraria D'Italia. Milano [1905]. 4°.

Croce: Una Nuova Raccolta di Scenarii in Giorn. Stor. d. lett. it. XXIX (1897), pag. 211 ff.

Despois-Ménard: Œuvres de Molière. Édition des Grands Écrivains de la France. Tome V. 8°.

Dessoff, Albert: Über englische, italienische und spanische Dramen in den Spielverzeichnissen deutscher Wandertruppen, in: Koch's Stud. z. vgl. Lit. Gesch. I (1901).

—, —: Über spanische, italienische und französische Dramen in den Spielverzeichnissen deutscher Wandertruppen, in: Koch's Zeitschr. f. vgld. Lit.-Gesch. IV (1891).

Farinelli, Arturo: Spanien und die spanische Literatur im Lichte der deutschen Kritik und Poesie, in: Koch's Zeitschr. f. vgl. Lit.-Gesch. V (1892).

Farinelli, Arturo: Don Giovanni. Note Critiche, in: Giorn. Stor. d. lett. ital. XXVII (1896), pag. 44 ff.

Fürstenau, Moritz: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV., unter Berücksichtigung der ältesten Theatergeschichte Dresdens. Dresden 1861. 2 Bde. 8°.

Galvani, Livio Niso: I Teatri Musicali di Venezia. Milano 1878. 4°.

Ginguené, P. L.: Histoire Littéraire d'Italie. Paris 1834. XII.

Giornale d'Erudizione: Volume III (1890—91): Giuglio 1891.

Goldoni, Carlo: Collezione Di Tutti I Drammi E Opere Diverse Di —. Venezia (Antonio Zatta E Figli) 1792 u. 93. 8°.

Gottsched, J. Chr.: Nöthiger Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst. Leipzig I. 1757. II. 1765. 8°.

Grillparzer, Franz: Studien zum spanischen Theater, in: Grillparzers sämtliche Werke in sechzehn Bänden. Berlin-Leipzig [o. J.]. 8°.

[Gueulette:] Nouveau Théâtre Italien. Paris (Coustelier) 1718. [2 Bde.] [Münchener Hof u. Staatsbibl.: P. o. gall. 2120.] 8°.

Heine, Karl: Johannes Velten. Halle 1887. 8°.

—, —: Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched. Halle 1889. 8°.

Krenkel, Max: Klassische Bühnendichtungen der Spanier. II. Leipzig 1885. 8°.

Landau, Marcus: Die Dramen von Herodes und Mariamne, in: Koch's Zeitschr. f. vgl. Lit.-Gesch. N. F. (1895) VIII.

Lisoni, Alberto: Gli Imitatori del Teatro Spagnolo. Parma 1895. 8°.

—, —: Un Famoso Commediografo Dimenticato. (G. A. Cicognini) I. La Vita. Parma 1896. 8°.

—, —: La Drammatica Italiana nel secolo XVII. Parma 1898. 8°.

Lope de Vega: Obras Publicadas por la Real Academia Española. Madrid 1902. 4°.

Ludwig, Albert: Lope de Vega's Dramen aus dem karolingischen Sagenkreise. Berlin 1898. 8°.

Meissner, Johannes: Die englischen Komödianten in Österreich, in: Jahrb. d. deutsch. Shakesp.-Ges. (1884) XIX, 141 ff.

Mentzel, E.: Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. Frankfurt a. M. 1882. 8°.

Mira de Amescua: Sammlung spanischer Dramen I. [Hamburger Stadtbibliothek. Realcat. SDd. Vol. II. p. 35.] [Ohne Jahr und Herausgeber.]

[Parfaict]: Dictionnaire des Théâtres de Paris. Paris 1756. 3 Bde. 8°.

Schack, Adolf Freiherr von: Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1854. 3 Bde. 8°.

Schaeffer, Adolf: Geschichte des spanischen Nationaldramas. Leipzig 1890. 2 Bde. 8°.

Schneider, Adam: Spaniens Anteil an d. deutsch. Lit. d. 16. u. 17 Jhdts. Strassburg 1898 8°.

Simone-Brouwer: Don Giovanni nella Poesia e nell' Arte Musicale. Napoli 1894. 8°.

Sterzi, Mario: Jacopo Cicognini. Estratto dal Giornale Storico e Letterario della Liguria. Anno III, V, 11—12 Novembre—Dicembre. La Spezia 1903 8°.

Stiefel, A. L.: [Besprechung von] N. Lebermann: Belisar in der Lit. der germanischen und romanischen Nationen. Koch's Stud. zur vgl. Lit.-Gesch (1901) I, 139.

Testi, Fulvio: Poesie Liriche del Conte D. —. Venetia 1691. 8°.

Ticknor, Georg: Geschichte der schönen Literatur in Spanien. Deutsch mit Zusätzen hg. v. Nik. Heinr. *Julius*. Leipzig 1852. 2 Bde. 8°.

Voragine, Jacobi a: Legenda Aurea vulgo Historia Lombardica Dicta. Dresdae et Lipsiae 1846. 8°.

Wagner, B. A.: Zu Lessings spanischen Studien. Progr. Berlin. Sophien-Real-Gymnasium 1883. 4°.

Wagner, Jos. Maria: Alte Dramen. Mitgeteilt von — —, im Serapeum. Leipzig 1866. S 319 und 320.

Wesselofsky, Alexis: Deutsche Einflüsse auf das alte russische Theater. Prag (Selbstverlag) 1876. 8°.

Wiese-Pèrcopo: Geschichte der italienischen Liter. von den Anfängen bis zur Gegenwart. Leipzig und Wien 1899. 8°.

In der obigen Liste sind folgende, vom Verfasser benützte Werke nicht aufgeführt, da deren Titel bereits bei Lisoni, Gli Imitatori etc., Un Famoso Commediografo etc. und La drammatica italiana etc. verzeichnet sind: Allacci: Drammaturgia (1755[2]); Arteaga: Rivoluzioni etc.; Bartolommei: Amore opera a caso; Ciampi: La commedia etc. Crescimbeni: La bellezza etc.; Gozzi: Ragionamento etc.; Klein: Geschichte etc.; Napoli-Signorelli: Storia critica etc.; Negri: Istoria degli scrittori fior.; Quadrio: Della storia e della ragione etc.; Riccoboni: Histoire du théâtre ital; Tiraboschi: Storia della Lett. etc.



I. Lebensverhältnisse Cicogninis.

„*Pochissimo, quasi nulla conosciamo della vita del fiorentino Giacinto Andrea Cicognini.*“ Mit diesen Worten beginnt Lisonis Abhandlung über G. A. Cicognini, die erste Schrift, deren Titel ausführlichere Nachrichten über das Leben des florentinischen Dramendichters erwarten lässt[1]. Doch beschränkt sich der Verfasser im allgemeinen auf eine vergleichende Zusammenstellung von Auszügen aus älteren Literaturgeschichten.

Zunächst teilt er das von Negri[2] über den Vater des Dichters, Jacopo Cicognini, Berichtete mit, wonach dieser am 27. März 1577 zu Castrocaro geboren wurde, Mitglied der Akademien der *Umoristi* und der *Intronati* war, im Jahre 1600 zu Pisa die Würde eines Doktors der Rechte erhielt und die Stadt Segni als *viceduca* regierte.

Die Richtigkeit dieser Angaben findet sich in Mario Sterzis Schrift über Jacopo Cicognini bestätigt[3]. Sterzi fand in der Biblioteca Nazionale zu Florenz ein unnumeriertes Manuskript des Antonio Malatesti, eines Zeitgenossen von Jacopo Cicognini und dessen Sohn Giacinto Andrea. Die Handschrift enthält einige Verse über Jacopo's Tod und am Schlusse folgende biographische Notiz über den Verstorbenen: „*Fù molto amico nostro, s'addotorò in Pisa, e partitosi di Firenze col cardinal Sauli, servì a Roma altri cardinali, e*

---

[1] „*Un famoso commediografo dimenticato* I. La Vita“. Parma, 1896.

[2] „*Istoria degli scrittori fiorentini.*“ Firenze, 1722.

[3] Siehe *Giornale storico e letterario della Liguria.* Anno III. V. 11—12. Novembre-Dicembre. La Spezia. 1903.

l'ebbe caro in particolar modo il Montalto: governò Segni: disgustossi in palazzo e tornò nel 1616: entrò in Mercanzia: è morto ch'era cancelliere".

Sterzi weist nach, dass Jacopo Cicognini bereits vor dem Jahr 1616 wiederholt nach Florenz zurückkehrte und sich hier im Jahre 1605 mit Isabella Berti vermählte[1]).

Was Jacopo Cigognini bewog seine angesehene Stellung aufzugeben, geht aus Malatestis Worten nicht hervor. Wohl aber berechtigen sie uns zu der Annahme, dass Jacopo seit jener Zeit mit grossen finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, musste er sich doch schliesslich mit dem bescheidenen Posten eines Stadtschreibers begnügen. Überdies veröffentlichte Sterzi in der erwähnten Schrift ein Dokument, in dem von der vollkommenen Verarmung des Jacopo Cicognini die Rede ist. Dieses Dokument, das später noch ausführlich zu besprechen sein wird, befindet sich in dem Staatsarchiv von Pisa, stammt aus dem Jahr 1623 und enthält eine Erklärung von 6 Florentiner Bürgern, welche bestätigen, dass Jacopo „*non possedeva alcun bene stabile in questo mondo*".

Jacopo Cicognini fand ein sehr trauriges Ende. Aus einer von Lisoni angeführten Stelle des Nicius Erythraeus („*Pinacotheca*") geht hervor, dass sich der Vater unseres Dichters in einem Anfall von Liebesraserei aus einem Fenster stürzte und tot liegen blieb.

Sterzi fand in der *Biblioteca Nazionale* zu Florenz drei Handschriften, welche mit der Mitteilung des Erythraeus vollkommen übereinstimmen. Der erste codex (Cl VII n 74) enthält auf Blatt 72 folgendes Epigramm von Jacopos Freund Persiani:

> *Giace sepolto in quest' oscura cassa*
> *il tosco Cicognini poeta pazzo*
> *fu cagion di sua morte una bardassa*
> *che fe' gettarlo a terra da un terrazo.*

---

[1]) Biblioteca Marucelliana — Cod. A. 161. — „Cicognini da Castro Caro Mes. Jacopo di Baccio Cicognini da Castro Caro in Firenze con Isabella di Domenico Berti l'anno 1605 in gab. n. 628".

Der zweite codex (Cl VII n 358) weist ein Sonett von Adimari auf, das betitelt ist „*Sopra il Cicognini precipitatosi da una finestra*", der dritte (cod. magliabecch. Cl 25) folgende Notiz von unbekannter Hand, die am 28. Oktober 1633, einen Tag nach Jacopos Tod, geschrieben wurde: „*A dì 28 ottobre 1633 — Jacopo Cicognini, poeta insigne e raro comico: questi impazzò d'anni 56; si buttò da una finestra e morse*".

Was Jacopos Beziehungen zum Theater betrifft, so erfahren wir bereits in der Pinacotheca des Erythraeus, dass der Vater des Giacinto nicht nur Komödien dichtete, sondern auch selbst als Schauspieler auftrat. Jacopo soll sogar dem Schauspieler Fritellino seinen Sohn zur Ausbildung übergeben haben. Ob dieser Sohn Giacinto war, wissen wir nicht. Übrigens schenkt Erythraeus selbst dieser im Volk verbreiteten Meinung keinen Glauben.

In dem von Lisoni abgedruckten Abschnitte aus Negris *Istoria degli scrittori fiorentini* wird dann noch auf die hohe Abstammung der Familie Cicognini hingewiesen. In einem Diplom des Dogen Marino Grimani vom 6. August 1602 wurde Jacopo Cicognini ausdrücklich als Sprosse der Cicogna, eines alten venezianischen Geschlechtes, bezeichnet. Pasquale Cicogna, ihr bedeutendstes Mitglied, so sagt das Dokument, habe vor zwei Jahrhunderten die Würde eines Dogen von Venedig bekleidet.

Lisoni führt ausserdem ein bereits von Klein [1]) erwähntes Sonett von Giulio Strozzi an, das der 1650 veröffentlichten Ausgabe von Giacinto Andrea-Cicogninis musikalischem Drama *Giasone* vorgedruckt wurde, und in dem der Verfasser als würdiger Nachkomme der Familie Cicogna gefeiert wird.

Lisoni stellt dann einen Irrtum Negris fest, welcher behauptet, Jacopo Cicognini sei zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Florenz gestorben. Lisoni dagegen schliesst sich Cinellis *Toscana Letterata* an, der zufolge Jacopo Cicognini im Jahre 1638 gestorben sein soll.

Beide Angaben sind aber falsch. Jacopo Cicognini starb

---

[1]) Geschichte des Dramas, V, 718.

am 27. Oktober 1633, wie Mario Sterzi nachgewiesen hat. Dieser beruft sich auf den im Staatsarchiv zu Florenz befindlichen *Necrologio* für die Zeit von 1620—1634. Hier liest man unter dem 27. Oktober 1633: *Messer Jacopo di Baccio Cicognini sepolto in S. Simone.* Auch die bereits erwähnte, von einem Anonymus herrührende Notiz, die in der *Magliabecchiana* zu Florenz sich befindet, liefert den Beweis, dass Jacopo Cicognini tatsächlich im Jahre 1633 starb.

Wenden wir uns nun zu Giacinto Andrea Cicognini selbst. Lisoni widerlegt gleich zu Beginn seiner im Jahre 1896 erschienenen Abhandlung einen Irrtum Kleins[1]), der in Negris *Istoria degli Scrittori Fiorentini* (Firenze, 1722) wohl ein Langes und Breites über Jacopo Cicognini, über dessen Sohn aber kein Wort gefunden haben will. Nun enthält aber Negris Schrift auf S. 236 folgende Stelle über unsern Dichter: „*Figliuolo di Jacopo, ereditò dal padre suo l'inclinazione alla scena; e doppo avere fatto parlare con le sue comiche rappresentazioni i teatri di Firenze, sua patria, poco soddisfatto per qualche interpretazione fatta alle sue allusioni, passò a Venezia, ove trovò più teatri aperti alle sue ingegnose invenzioni, che furono sempre ascoltate con applauso dagli uditori; ed ebbe la fortuna di sentirle sopra le scene di tutta Italia rappresentate e sotto i torchi di più città impresse. Continuò lungo tempo la sua residenza in Venezia, dove l'anno 1660 morì, lasciando moltissime sue comiche e tragiche composizioni, sì sacre come profane, in versi e in prosa.*"

Dann gibt Lisoni eine auch von Klein[2]) mitgeteilte Stelle aus der *Toscana Letterata* des Giovanni Cinelli wieder. Dieser berichtet, dass Giacinto Andrea Cicognini Doktor der Rechte und zugleich hervorragender Komödiendichter war. Obwohl eine grosse Zahl von *commedie* unter seinem Namen gedruckt worden seien, habe er in Wirklichkeit nur 18 Stücke verfasst, deren Titel Cinelli aufführt. Er beruft sich hierbei auf die Vorrede des Marchese Mattias Maria Bartolommei zu

---

[1]) Geschichte des Dramas, V, 666.

[2]) Geschichte des Dramas, V, 717.

seinem Lustspiel *Amore opera a Caso*, Firenze 1668. In dieser Vorrede heisst es von Cicognini „*toltoci si può dire innanzi tempo*".

Zehn Stücke habe Cicognini in seiner Vaterstadt Florenz, die übrigen acht aber in Venedig geschrieben, wohin er wegen einer ihm widerfahrenen schweren Beleidigung sich freiwillig zurückzog. Dort sei er um das Jahr 1650 gestorben. Letztere Angabe bezeichnet Lisoni mit Recht als falsch. Dass Cicognini erst im Jahre 1660 starb, werde auch von zwei anderen Seiten bestätigt, nämlich von Quadrio[1]) und durch den Catalogo C der *Biblioteca Casanatense*, wo zu lesen steht: „*Cicognini Giacinto Andrea florentinus Jacobi fil. Obiit an.* 1660".

In Biscionis *Giunte* zu Cinellis *Toscana Letterata* erfahren wir, dass der jüngere Cicognini Mitglied der beiden literarischen Akademien der *Instancabili* und der *Infiammati* war. In letzterer bekleidete er das Amt eines *consigliere*, wie wir in der Vorrede des Agostino Coltellini zu den *Imprese di Francesco Ermini* erfahren. *Instancabile* wird er auch auf dem Titelblatte seines musikalischen Dramas *Giasone* genannt, in einer andern von Fiorillo veranstalteten Ausgabe des Dramas wird er als „*Accademico Acceso*" bezeichnet, ebenso in einer Ausgabe des *Orontea*.

Lisoni weist nun auf die Tatsache hin, dass, sowohl Negri als auch Cinelli zufolge, Cicognini aus Verstimmung über eine in Florenz ihm widerfahrene Beleidigung diese Stadt verliess, und dass auch Bartolommei in der erwähnten Vorrede von einer Übersiedelung nach Venedig spricht. Welcher Art jedoch die dem Dichter zugefügte Kränkung war, und worin sie ihren Grund hatte, vermag auch Lisoni nicht festzustellen, doch hält er es nicht für ausgeschlossen, dass einige zum Teil sehr scharfe Satiren über die Gesellschaft von Florenz für den Verfasser, Cicognini, unangenehme Folgen hatten und ihn dazu bewogen seiner Vaterstadt den Rücken zu kehren.

---

[1]) *Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia.* Milano 1743. Vol. III. Libro I. Dist. I. Cap. IV, pag. 114.

Hiermit sind die von Lisoni über das Leben des Giacinto Andrea Cicognini gesammelten Nachrichten vollkommen erschöpft.

An dieser Stelle sei bemerkt, dass auch die verschiedenen Nachschlagewerke, die *Biographie Universelle*, *Jöchers Gelehrtenlexikon*, *Ersch und Grubers Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste*, keinen neuen Beitrag zur Lebensgeschichte Cicogninis enthalten, was bereits von Klein festgestellt worden ist.

Die sechste Ausgabe der 1878 erschienenen *Nuova Encyclopedia Italiana* beschränkt sich auf folgende Mitteilung: *Cicognini Giacomo* (sic!) *Andrea. Poeta fiorentino, visse nella prima metà del secolo XVII, e vuolsi fosse il fondatore del dramma musicale mediante l'introduzione delle ariette. Scrisse, fra gli altri drammi, Giasone* (1641). *Vedi Negri, Scrittori fiorentini*" [1]).

Eine interessante, wenn auch spärliche Nachricht über unsern Dichter enthalten die von Baccini 1886 zu Florenz in den *Letture di Famiglia* veröffentlichten *Scritti Inediti di Bartolommeo Corsini.* Corsini erzählt, dass im Karneval des Jahres 1641 Jacopo Cicogninis geistliches Schauspiel *Santa Agata* von den *Comici Infiammati* aufgeführt wurde. Unter diesen war auch Giacinto Andrea Cicognini *che fece parte doppia.* Er spielte nämlich die Rolle der Zwillinge *Laurindo* und *Laurinda.*

Weitere Beiträge zur Biographie Giacintos liefert Mario Sterzis bereits erwähnte Schrift über *Jacopo Cicognini* (1903). Den wenigen handschriftlichen Notizen Malatestis über Jacopo entnahm Sterzi, dass Giacinto Andrea Jacopos ältester Sohn war und im Jahre 1606 geboren wurde. Ferner stellte er fest, dass der junge Cicognini im Jahre 1619 in das *Collegio Mediceo* zu Pisa eintrat. Im Staatsarchiv zu Pisa befindet sich nämlich in den *Negozi dello Studio e*

---

[1]) Negri, Giulio, *Istoria degli scrittori fiorentini con le annotazioni e giunte di Salvini e Gori.* Ferrara 1722, pag. 323—324 enthält nur das von Lisoni bereits Erwähnte.

Ruote genannter Anstalt (anno 1623—12 lug. 1626—cod. n 21—a c. 190 t) eine Abschrift der *matricola di scolare*, welche im Jahre 1619 Giacinto Andrea Cicognini von dem Rektor Agostino Tristano ausgestellt wurde. In derselben Handschrift hat Sterzi ein Gnadengesuch des Giacinto Andrea gefunden, der im Jahre 1623 die Grossherzogin Christine und Ferdinand II. um Bewilligung eines Freiplatzes im *Collegio Medicco* bat, da ihn seine vollständige Mittellosigkeit sonst zwänge seine Studien abzubrechen. Der Bittschrift ist ein Zeugnis von sechs Bürgern aus Florenz beigefügt, das folgenden Wortlaut hat: *Noi infrascritti facciamo fede per la verità come mess. Jacopo Cicognini non ha alcun bene stabile in questo mondo e che è carico di famiglia con quattro figli e la moglie gravida di sei mesi, che per ciò in alcun modo non può mantenere a studio suo figlio, et per esser la verità haviam soscritto di nostra propria mano.*"

Auch auf Giacinto Andreas Übersiedelung nach Venedig kommt Sterzi zu sprechen. Er ist der Ansicht, das Cicognini von Florenz fliehen musste, um den Nachstellungen seiner Feinde zu entgehen, die ihm seine dichterischen Erfolge nicht vergönnten.

Sterzi stützt sich hierbei auf die Stelle bei Negri und ausserdem auf die 44. Strophe der von Francesco Maria Giganti auf den Tod des Grafen Fulvio Testi gedichteten Ode[1]).

Die Strophe lautet folgendermassen:

Cecognin, cui sù'l dorso
Tentò livida man premere indarno,
Or che dal tuo bell' Arno
Verso il monte di Febo indrizzi il corso,
Canta con stile aperto,
Che sia l'erto di Pindo oggi deserto.

Diese Verse lassen nicht erkennen, ob das Leben des Giacinto von einer schweren Krankheit oder von einer andern Gefahr bedroht wurde. Immerhin ist es möglich, dass sie sich auf einen gegen ihn unternommenen Anschlag

---

[1]) Vgl. *Poesie Liriche del Conte D. Fulvio Testi.* Venetia. 1691.

beziehen, dem Cicognini durch die Flucht nach Venedig glücklich entging.

Doch ist es nicht sehr wahrscheinlich, dass die blosse Missgunst seiner Neider Cicognini zwang sich nach Venedig zu wenden. Viel glaubhafter klingt die von Lisoni[1]) ausgesprochene Vermutung. Lisoni hält es nämlich nicht für ausgeschlossen, dass eine von Giacinto Andrea über die Gesellschaft von Florenz verfasste und viele persönliche Angriffe enthaltende Satire *Scappinate sopra le Dame di Fiorenza* oder irgend ein ähnliches Gedicht ihn nötigte seine Vaterstadt zu verlassen.

Fassen wir die wenigen über das Leben von Giacinto Andrea Cicognini vorhandenen Angaben kurz zusammen, so ergibt sich: Er wurde im Jahre 1606 als Sohn des Rechtsgelehrten und Akademikers Jacopo Cicognini und dessen Frau Isabella Berti geboren und trat im Jahre 1619 in das *Collegio Mediceo* zu Pisa ein, wo er vier Jahre nachher infolge völliger Verarmung seines Vaters um eine Freistelle nachsuchte. Später wurde er Doktor der Rechte und Mitglied dreier literarischen Akademien, der *Instancabili*, der *Accesi* und der *Infiammati*. Nach längerem Aufenthalte in Florenz veranlasste ihn ein nicht näher aufgeklärter unliebsamer Vorfall nach Venedig überzusiedeln, wo er im Jahre 1660 starb.

II. Bisherige Beurteilung von Cicogninis Werken.

Die immerhin recht spärlichen biographischen Notizen lassen bereits erkennen, dass die dichterische Tätigkeit des Cicognini sehr grossen Anklang bei seinen Zeitgenossen fand.

In seiner Toscana letterata spricht Cinelli von dem jüngeren Cicognini als einem „*Poeta e Comico eccellente*"[2]).

Negri nennt an der oben angeführten Stelle Cico-

[1]) *Un Famoso Commediografo* etc. 1896, pag. 11ff.

[2]) *Toscana letterata, codice magliabecchiano* B. foglio 968. Vgl. Lisoni *Gli Imitatori etc.* 1895, pag. 17.

gninis Stücke „*ingegnose invenzioni che furono sempre ascoltate con applauso dagli uditori*"; dann heisst es weiter von unserm Dichter: „*ed ebbe la fortuna di sentirle sopra le scene di tutta Italia rappresentate e sotto i torchi di più città impresse*".

Von Crescimbeni[1]) erfahren wir, dass Cicognini, dem von den Verfassern der *commedie regie e politiche* gegebenen Beispiele folgend, seinen musikalischen Dramen, deren erstes der *Giasone* war, einen tragikomischen Charakter gab. Hierbei hatte er die lächerlichsten Personen mit Königen und Helden zusammen auftreten lassen und die Sprache dadurch verunstaltet, dass er sie den Zwecken der Musik vollständig unterordnete. Nach dem Muster seiner Melodramen habe er auch seine Prosastücke geschrieben. Diese hätten sich auf den Theatern eingebürgert und die Stegreifkomödie aus ihnen verdrängt, die nur mehr bei den untersten Volksschichten Anklang fand. Das Melodrama aber hätte sich nunmehr über ganz Italien verbreitet und während mehr als 40 Jahren einen Beifall gefunden, wie ihn die *commedie improvvise* nie erfahren hatten.

Mit Unrecht behauptet hier Crescimbeni, was Lisoni ganz unberücksichtigt lässt, dass Cicognini mit seinem *Giasone* der Stegreifkomödie den Todesstoss versetzt habe[2]). Das mochte vielleicht in Venedig der Fall sein, wo das Melodrama in den öffentlichen Theatern Eingang gefunden hatte, in den übrigen Städten Italiens aber blieben die musikalischen Dramen den vornehmen Ständen vorbehalten, die sich in den Akademien und Palästen daran ergötzten[3]). Was aber den Verfall der Stegreifkomödie betrifft, so beginnt er erst Ende des 17. Jahrhunderts, bis dahin wurde sie nicht nur in den öffentlichen Theatern neben der *commedia letteraria* gespielt, sondern sie übte sogar auf diese selbst einen

[1]) *La Bellezza della volgar poesia. Venezia 1730. Dialogo sesto, pag 106—107.*

[2]) („. . . . *e con esso* (d. h. Giasone) *portò l'esterminio dell' Istrionica*").

[3]) Vgl. auch Belloni, *Il Seicento*, 1899, pag. 322.

tiefgehenden Einfluss aus, der auch in den Prosastücken Cicogninis, besonders in den ihm fälschlich zugeschriebenen Dramen, deutlich zutage tritt. Ebenso unrichtig ist es, wenn Crescimbeni dann sagt: „*Sul modello dei drammi* (sc. *musicali*) *il medesimo Cicognini fabbricò anche le Commedie in prosa.*“ Möglicherweise dachte Crescimbeni an die auch von Klein erwähnte Prosabearbeitung des Giasone[1]). Dieses Stück, das in einer 1671 bei Lupardi erschienenen Ausgabe ausdrücklich als „*tradotto in prosa*“ bezeichnet wird, ist allerdings dem gleichnamigen Melodrama nachgebildet, die übrigen Schauspiele aber entbehren solcher Vorlagen. Vielleicht aber wollte Crescimbeni sagen, dass Cicogninis *commedie in prosa* und seine Melodramen nur allgemein gesprochen einander gleichen. Das ist insofern richtig, als die meisten Prosastücke Cicogninis gleich seinen musikalischen Dramen einen tragikomischen Charakter tragen. Wenn jedoch hierbei von einer gegenseitigen Beeinflussung der beiden Gattungen die Rede sein kann, so ist es viel wahrscheinlicher, dass Cicognini das in den Prosastücken verwendete Verfahren auf seine Melodramen übertrug, was ja auch Arteaga unserem Dichter vorwirft[2]). Ferner ist zu bedenken, dass seine Prosastücke, selbst wenn man die oben erwähnte Vorrede des Marchese Mattias Maria Bartolommei berücksichtigt, immer noch bedeutend zahlreicher sind als die wenigen Melodramen. Im übrigen verfolgte Cicognini in seinen *commedie in prosa* einen ganz andern Zweck als in den Opern. In jenen war es ihm um die dramatische, in diesen um die musikalische Wirkung zu tun. Der tragikomische Charakter seiner Prosastücke ist in den Operntexten — denn diese Bezeichnung verdienen sie viel mehr als den Namen „musikalische Dramen“ — oft bis ins Groteske gesteigert. Cicognini war nicht der erste, welcher komische Szenen in das Melodrama einführte. Belloni[3]) erwähnt bereits aus dem Jahre 1634 eine Aufführung des

[1]) Klein, Geschichte des Dramas V, 718.

[2]) Vgl. S. 14, Anm. 2.

[3]) *Il Seicento*. 1899. pag. 319.

Sant' Alessio, eines *oratorio* von Giulio Rospiglioso, in welchem zwei Pagen ihre Spässe treiben und zum Schluss der böse Feind in einen Bären verwandelt wird.

In Cicogninis Prosastücken aber ist die Mischung des tragischen und des komischen Elementes auf den doppelten Einfluss der Stegreifkomödie und des spanischen Theaters zurückzuführen, das bereits Jacopo Cicognini und andern zum Vorbild gedient hatte. Er schrieb mehrere Schauspiele über geistliche und weltliche Stoffe, wobei er sich anfangs noch an die alte klassische Komödie hielt, später aber, wie Ignazio Ciampi bemerkt, das spanische Theater des Lope de Vega sich zum Vorbild nahm[1]). Dies wird uns auch durch eine andere Stelle bei Quadrio bestätigt. Besonders aber, so fährt Quadrio fort, habe das Beispiel von Jacopos Sohn Giacinto Andrea eine Unmenge Nachahmungen spanischer Meisterwerke hervorgerufen[2]).

Quadrio, dem Lisoni sogar Parteilichkeit vorwirft, urteilt sehr ungünstig über den jüngeren Cicognini: *Ma sopra tutti Giacinto Andrea Cicognini, figliuolo di Jacopo, postosi con ardimento sulle vie dal padre mostrategli, siccome le Regie Commedie o Eroicomiche liberamente propagò, le quali occupando l'Italia, ne cacciarono ogni buon gusto, così ogni genere di azioni drammatiche si pose arditamente a comporre in prosa, appestando con esse un' infinità di teatri*[3]).

Lisoni, der Quadrios Ausführungen als eine *indicazione non del tutto priva di importanza, quantunque piena di parzialità* bezeichnet, hätte gut daran getan eine andere Stelle bei Quadrio zu berücksichtigen, wo von Cicogninis musikalischem Drama *Giasone* die Rede ist: „*Ma siccome le cose non giungono al loro stato che poco a poco, così le poesie drammatiche musicali non divennero tragicomiche che coll' andare di qualche tempo. Giacinto Andrea Cicognini, Fiorentino, fu quegli, che l'ultima mano loro diede. Perciocchè il suo Giasone,*

[1]) *La Commedia Italiana*, 1880, pag. 148—149.

[2]) *Della storia e della ragione d'ogni poesia.* Milano. 1743. Vol. III. Libro I. Dist. I. Cap. IV. pag. 113.

[3]) *Della storia* usw. pag. 114.

per vero dire, ha tutte le circostanze de' drammi, che poi furono seguitati, e che si seguitano tuttavia. Ben è però da avvertire che non andò egli mai tanto lontano dalla buona arte quanto poscia ne andarono alcuni suoi successori, i quali volendo strafare vituperarono affatto la Drammatica Musicale, allorchè s'avvisarono d'ingrandirla." [1])

Wie Crescimbeni tadelt auch Arteaga bei Besprechung von Cicogninis Melodramen die aus den gewöhnlichen Dramen übernommene Vermischung des tragischen und des komischen Elementes, die Unterbrechung von Prosaszenen durch die Arien und anderer in Versen abgefasster Auftritte durch Prosabruchstücke, Änderungen, durch die er das Melodrama auf jämmerliche Weise verunstaltet habe [2]).

Arteaga urteilt offenbar zu hart über die Melodramen unseres Dichters, während Quadrio und Napoli-Signorelli die Bedeutung seines *Giasone* für das Melodrama wohl zu würdigen wissen.

Endlich stellt Arteaga fest, dass Cicognini trotz seiner Fehler von seinen Zeitgenossen für einen *ristoratore* des Theaters gehalten wurde. Seine Dramen, denen man einen grossen Wert beilegte, hätten viele Auflagen erlebt und anderen Dramatikern zum Vorbild gedient. Ja sogar die jungfräulichen Musen stimmten um die Wette Lobeshymnen an zur Ehre eines Mannes, der ihnen die grösste Schande bereitete [3]).

Weniger hart urteilt Goldoni über unseren Dichter, dessen Prosastücke er, wie er selbst bemerkt, in seiner Jugend allen anderen Dramen vorzog. Dieser in der Republik der Literaten sehr wenig bekannte florentinische Autor, so fährt Goldoni fort, habe einige Intrigenstücke verfasst, in welchen ein ermüdendes Pathos mit trivialer Komik abwechselte. Trotzdem habe er es verstanden, seine

[1]) *Della Storia e della ragione d'ogni poesia.* Milano, 1743. Vol. III. Part. II. Libro III. Dist. IV. Cap. I. pag. 434.

[2]) *Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano.* Bologna, 1783. Bd. I. pag. 256. Diese Stelle findet sich bereits bei Lisoni und Klein angeführt

[3]) Von Lisoni, *Un famoso* usw. 1896. S. 19 bereits mitgeteilt.

Dramen interessant und spannend zu machen und der Intrige eine befriedigende Lösung zu geben[1]).

Napoli-Signorelli[2]) äussert sich gleich Arteaga absprechend über die Melodramen jener Zeit, in welchen das Hauptgewicht auf den musikalischen Teil und die Inszenierung gelegt wurde, während man die dramatische Wirkung als nebensächlich betrachtete.

Wie Quadrio scheint aber auch er Cicogninis *Giasone* weniger abfällig zu beurteilen. Zwar missbilligt er die allzu häufige Verwendung der den Sprechgesang unterbrechenden Arien, doch räumt er ein, dass der *Giasone* besonderes Interesse verdiene.

Ein anderes von Jacopo Cicognini verfasstes musikalisches Drama, „*L'Amor Pudico*", legt er irrtümlicherweise Giacinto Andrea bei, was Lisoni festgestellt hat. Dieser Irrtum findet übrigens darin seine Erklärung, dass der Verfasser der „*Storia Critica*" Vater und Sohn für ein und dieselbe Person hält[3]).

Tiraboschi[4]) gibt der Meinung Ausdruck, dass Giacinto Andrea Cicognini die Arien in das musikalische Drama eingeführt habe und nimmt ihn so gegen Arteaga und Napoli-Signorelli in Schutz, welche ihm dieses Verdienst abgesprochen hatten.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts scheinen Cicogninis Werke bereits seit geraumer Zeit von der Bühne verschwunden gewesen zu sein; dies geht aus den Worten Carlo Gozzis[5]) hervor, der feststellt, dass die einst so bewunderten Dramen Cicogninis nun mit Recht der Vergessenheit anheimgefallen seien.

---

[1]) *Mémoires de* Goldoni (1786) *pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre . . . . con annotazioni da* Ermanno von Loehner. Tome premier, pag. 33.

[2]) *Storia critica dei teatri antichi e moderni.* Napoli 1787, pag. 110 ff.

[3]) Vgl. Ginguené, *Histoire littéraire.* Paris 1834, II. pag. 444.

[4]) *Storia della letteratura italiana.* Venezia, 1796. Tomo VIII.

[5]) *Ragionamento ingenuo e storia sincera dell' origine delle mie dieci fiabe teatrali.* Venezia 1801, pag. 47.

Mit der Frage, wer die Arien in das Melodrama einführte, beschäftigte sich nochmals Ginguené[1]). Nach seiner Meinung, mit der er auch wohl das Richtige trifft, war Cicognini zwar nicht der erste, der jene Lieder in das musikalische Drama einführte, wohl aber vervollkommnete er diese Dichtungsgattung durch die Mannigfaltigkeit seiner Arien und mehrstimmigen Singstücke. Dem Drama im allgemeinen aber schadete er nach Ginguené dadurch, dass er Trauer- und Lustspiel miteinander verband, ja alle Dichtungsgattungen vermengte und durch die unterschiedslose Vereinigung ernster und possenhafter Figuren seinen Opern einen grotesken Charakter verlieh.

In neuerer Zeit haben sich in Deutschland besonders Klein[2]) und Proelss[3]) mit Cicogninis dramatischer Tätigkeit beschäftigt. Proelss weist mit Recht darauf hin, dass Klein ein ziemlich falsches Bild von dem in Rede stehenden Dichter, ja von einem bestimmten Teile der dramatischen Bewegung im 17. Jahrhundert entworfen habe. Klein behauptet nämlich, dass Cicognini weit nähere Verwandtschaft mit der Schule Shaksperes als mit der spanischen des 17. Jahrhunderts zeige. In Wirklichkeit ist jedoch gerade Cicognini einer der bedeutendsten Vertreter des spanischen Theaters in Italien. Mit diesen Worten stellt Proelss eine bereits von Quadrio hervorgehobene Tatsache fest, Klein aber will Cicogninis Stil dadurch rechtfertigen, dass er ihn mit dem Shaksperes vergleicht! Unter der Ägide dieses Stils, meint er, könne Cicognini Arteagas Verdammungsspruch ruhig über sich ergehen lassen. Die spätere Besprechung von Cicogninis Dramen, zu denen Klein auch die unechten rechnet, wird zeigen, welch lächerliche Übertreibung der phrasenreiche Klein, wie so oft, sich auch hier wieder hat zuschulden kommen lassen.

Der Rückblick auf die über Cicogninis Werke gefällten Urteile zeigt, dass einige derselben im schroffsten Gegensatz

---

[1]) *Histoire littéraire*, Paris 1834. XII. pag 444.

[2]) *Geschichte des Dramas*. 1867, V. S. 666 ff. und 1868, VI. S. 52 ff.

[3]) *Geschichte des neueren Dramas*, 1881, I. S. 659 ff.

zueinander stehen. Negri und Cinelli gehen in ihrer Bewunderung Cicogninis sehr weit. Jener nennt seine Dramen *ingegnose invenzioni*[1], dieser spricht von ihm als einem *poeta e comico eccellente*[2]: andere, wie Quadrio und Arteaga, finden für seine rein dramatischen Werke nur Worte des schärfsten Tadels, alle aber lassen, mit Ausnahme von Cinelli, Lisoni und Belloni, einen wichtigen Punkt ausser acht, das Zeugnis des Marchese Mattias Maria Bartolommei, der in der Vorrede zu seiner commedia *Amore opera a Caso* (Florenz 1668) betont, dass nur 18 Stücke von Cicognini verfasst wurden, alle übrigen unter seinem Namen erschienenen aber aus fremden Federn stammen.

Cinelli[2]) kommt nur ganz kurz auf dieses Vorwort zu sprechen, Belloni[3]) misst ihm zwar offenbar einige Bedeutung bei, ohne jedoch näher darauf einzugehen. Proelss[4]) beruft sich zwar darauf, indem er die Stelle erwähnt, an welcher Bartolommei von dem spanischen Ursprung der *Adamira* oder „*La Statua dell' Onore*“ spricht, der weit wichtigeren Liste der 18 Stücke scheint er aber nicht die geringste Beachtung geschenkt zu haben. Drei Seiten später führt er gar Bartolommeis *Amore opera a Caso* unter den Lustspielen des — Cicognini an!

Lisoni versprach in seiner 1896 erschienenen Abhandlung bereits für das folgende Jahr eine eingehende Untersuchung der Dramen Cicogninis, die er an der Hand von Bartolommeis Angaben auf ihre Echtheit hin prüfen würde. Er beschränkte sich aber lediglich darauf im Jahre 1898 in seinem Buche *La Drammatica Italiana nel secolo XVII* die bereits 1896 und teilweise schon 1895 gemachten Angaben ein zweites und drittes Mal abzudrucken ohne etwas Neues über Cicognini und seine Dramen zu berichten.

---

[1]) *Istoria degli scrittori fiorentini con le annotazioni e giunte di Salvini.* Ferrara 1722. pag. 323—324.

[2]) *Toscana letterata*, codice magliabecchiano. B, foglio 968.

[3]) *Il Seicento.* Milano 1899, pag. 290.

[4]) *Geschichte des neueren Dramas.* 1881, I. S. 659.

Verschiedene Umstände, von denen später noch die Rede sein wird, berechtigen jedoch zu der Annahme, dass die von Bartolommei gemachten Angaben im grossen und ganzen richtig sind. Hält man aber hieran fest, so muss auch das Urteil über die dramatische Tätigkeit des florentinischen Dichters sich sehr zu seinen Gunsten ändern.

In seiner Vorrede weist Bartolommei[1]) darauf hin, dass Cicognini, der sich nicht ausschliesslich mit der Abfassung von Dramen befasste, sondern noch durch mancherlei andere Dinge in Anspruch genommen war, zudem ziemlich frühzeitig (im Alter von 56 Jahren) starb, unmöglich alle die Stücke verfasst haben könne, die unter seinem Namen erschienen seien. Um nun diejenigen, die sich für Cicogninis Drämen interessierten, nicht länger in Ungewissheit über deren Echtheit zu lassen und auch um den Dichter vor dem Tadel zu schützen, den vielleicht ein oder das andere der ihm fälschlich zugeschriebenen Werke verdiene, stellt Barto-

---

[1]) Die Vorrede hat folgenden Wortlaut: „*Se le Commedie (le quali escono tuttavia alla luce del Mondo sotto il nome del Dottor Jacinto Andrea Cicognini) moltiplicano per l'avvenire con la stessa proporzione, che hanno da poc' anni in quà cominciato, io son di parere, Erudito Lettore che in breve corso di tempo elle abbino a giungere a tanto numero, che chiunque sarà poi vago di leggerle tutte, se bene nel divorare de' libri nuovo Catone, sparentato con tutto ciò di si gran copia, abbia a giudicare l'intera lettura di esse opera affatto disperata: tanto più che non saprà mai restar capace, com'un sol' uomo in molt' altre cose occupato (com'era il nostro Cicognini) e toltoci si può dire innanzi tempo, abbia potuto comporre tant' opere. La onde nel mandar alle stampe la presente Commedia . . . . ho guidicato ben fatto di renderri note nello stesso tempo le vere Commedie del sudetto Cicognini: sì, perche essendo voi per avventura bramosi de' componimenti di questo Autore, gli possiate con più certezza, e perciò con più gusto assaporare; si ancora, perchè se a caso tra tante Commedie a lui falsamente ascritte ve ne fosse alcuna, che non fosse in tutto degna del suo nome, non ne abbia egli a riportar biasimo senza sua colpa; le Commedie adunque che sono veramente del Dottor Andrea Cicognini quantunque (che e' si sappia) non siano tutte alle stampe, sono l'infrascritte: 1. Archibusata a S. Carlo. 2. S. Pietro Celestino. 3. Santi Cipriano e Giustina. 4. Maria Egiziaca. 5. Il Gastone. 6. La Juditta. 7. La Mariene. 8. Il Papirio. 9. La Pazzia d'Orlando. 10. Il Celio, Dramma Musicale. 11. La Forza del Fato. 12. La Statua dell' Onore.*

lommei das Verzeichnis der in der Fussnote angegebenen Stücke auf; die ersten zehn habe Cicognini in Florenz, die übrigen acht in Venedig verfasst.

Der Stoff zu *D. Gastone, la Juditta, la Marienne, la Forza del Fato, la Statua dell' Onore, il Ruffiano Onorato* und *le Fortunate Gellosie del Rè di Valenza* sei der spanischen Literatur, der zu *la Pazzia d'Orlando* der Stegreifkomödie entlehnt, doch sei der Verfasser hierbei sehr selbständig vorgegangen.

Der Vorrede des Bartolommei stellt Belloni[1]) eine andere gegenüber, welche der Cicognini beigelegten *Opera Tragicomica Il Figlio Ribello, ovvero Davide Dolente* vorausgeht. Hier bezeichnet der Verfasser das Drama als *il primo parto della sua penna* und erklärt, er habe es nicht in der Absicht drucken lassen, sich selbst einen Namen zu erwerben, sondern nur *per il vedere i propri sudori sotto altrui nome applauditi e celebrati.* Belloni lässt es dahingestellt, ob die Vorrede wirklich von Cicognini herrührt. Doch dürften weder das Vorwort, noch das Stück selbst (das sich übrigens nicht unter den von Bartolommei angeführten Dramen befindet) von unserm Dichter geschrieben worden sein. Hätte dieser sich wirklich mit der Absicht getragen den *Figlio Ribello* unter fremdem Namen erscheinen zu lassen, warum wurde

13. Il Ruffiano Onorato. 14. Le Fortunate Gelosie del Rè di Valenza. 15. Gl'Amori di Alessandro e Rosani (sic!). *16. Gli stessi Amori in Dr. Musicale. 17. Il Giasone, dramma. 18. L'Orontea. — Delle quali le prime dieci egli compose, mentre fù a Firenze e l'altre otto rimanenti nel tempo che visse a Venezia: più per sodisfare al genio e richieste de gl' Amici, che per haver concetto che elle dovessero andare alle stampe, come più e più volte se ne dichiarò co' suoi familiari. E se bene il D. Gastone, la Juditta, la Marienne, la Forza del Fato, la Statua dell' Onore, il Ruffiano Onorato e le Fortunate Gelosie del Rè di Valenza sono tolte dallo Spagnuolo, e la Pazzia d'Orlando da gl' Istrioni, elle riconoscono però d'aver acquistato dal Cicognini tanto di vaghezza, d'ornamento e splendore che sue più tosto, anzi che nò amano di esser chiamate dal Mondo. Pregori in tanto a gradire la sudetta notitia, forse di non poca utilità, e sodisfattione di molti, mentre porgendori quest' Opera mia, a quelle gran lunghe inferiore, v'assicuro che . . .*

[1]) *Il Seicento*, pag 290.

dann das Stück dennoch unter seinem eigenen veröffentlicht? Wollte der Verfasser vielleicht den Eindruck erwecken, als ob dies gegen seinen Willen geschehen wäre? Sonderbar berührt es auch, wenn er selbst von dem grossen Beifall spricht, den das Theaterpublikum seinem Stücke zollen werde, das noch dazu sein allererstes ist: *Per il vedere i propri sudori sotto altrui nome applauditi e celebrati.* In dem Vorwort zu *Celio* — dieser wird von Bartolommei unter Cicogninis Dramen genannt — drückt sich der Dichter viel bescheidener aus: *Al discreto lettore. T'appresento il mio Celio. Se ti aggrada, metterò in mio avanzo il tuo diletto. Se non ti aggrada, staremo ambidue in capitale. Ricordati che io compongo per mero capriccio.*

Dieses Drama war sicher kein Erstlingswerk: denn Cicognini bezeichnet es selbst in der Vorrede als eine Fortsetzung seines *Don Gastone*, der so grossen Anklang gefunden habe.

Der grosse Unterschied zwischen den beiden Vorreden zeigt deutlich, dass sie nicht von ein und demselben Verfasser herrühren und kann als einer der Beweispunkte dafür gelten, dass wir Cicogninis Dramen in zwei Gruppen scheiden dürfen, eine Gruppe von echten Stücken, die wir fortan mit A, und eine solche von unechten, die wir mit B bezeichnen wollen. Zunächst aber wenden wir uns auf kurze Zeit den nicht dramatischen Dichtungen Cicogninis zu.

III. Nicht dramatische Werke (Gedichte).

Lisoni unterscheidet zwischen gedruckten und handschriftlich erhaltenen Gedichten.

Zu ersteren rechnet er irrtümlicherweise die von Cicogninis Vater Jacopo verfasste und 1619 zu Florenz veröffentlichte *Descrizione del Corso del Palio de' Villani trasformati in Civettoni* (Giacinto Andrea selbst war erst dreizehn Jahre alt, als das Gedicht seines Vaters erschien).

Klein[1]) verfiel zwar in denselben Irrtum, stellte ihn aber später[2]) richtig unter Hinweis auf die handschriftliche Literaturgeschichte Cinellis, in welcher jene Dichtung fälschlich Giacinto Andrea Cicognini beigelegt wird.

Von Giacinto Andrea selbst aber stammen:

1. Die Stanzen des *Cecco alla Tina.* Handschriftlich sind sie zu Florenz im *codice marucelliano* (CCXII, c 84b) erhalten. Nach Lisoni wurden sie in demselben Band veröffentlicht, der Jacopos soeben erwähntes Gedicht enthält[3]).

2. Ein Dithyrambus, welcher den Titel *Trionfo di Bacco* führt und einem nicht näher bezeichneten florentinischen codex entnommen ist. Veröffentlicht wurde das Gedicht von Bencini[4]).

3. Zwei Sonette mit der Überschrift *Ad amico che invita a desinare e a cena e mai non dà nulla.* Das erste der beiden Sonette befindet sich im *codice riccardiano* 3471 und im *codice magliabecchiano* VII, 10, 357, pag. 180. In diesem codex ist der Name des Freundes, eines gewissen Sanini angeführt. Das zweite, gleichfalls an Sanini gerichtete Sonett behandelt denselben Gegenstand uud ist ebenfalls im *codex* VII, 10, 357 (pag. 179) enthalten, ferner im *codex marucelliano* C—CC XII, c. pag. 228, b, wo aber der Freund statt mit Sanini mit Pietro Susini angeredet wird. Die beiden Sonette wurden von Lisoni[5]) abgedruckt.

Die übrigen Gedichte Cicogninis sind nur handschriftlich in florentinischen Bibliotheken erhalten:

4. Eine canzone *Chi vuol Moglie se la pigli* C—CCIV—I).

5. *La Ricreazione degli Unti,* in ottava rima (C—CCXII, c, 22).

---

[1]) *Geschichte des Dramas,* V, 668.

[2]) ibd. Seite 717.

[3]) *Un famoso commediografo* etc. pag. 32.

[4]) Das *Giornale Storico della Letteratura Italiana,* Tomo VIII, pag. 326 verweist auf den Appendex zu Nr. 6 des *Orlando Furioso, nuovo giornale di Pisa,* wo das Gedicht abgedruckt wurde.

[5]) *Un famoso commediografo* etc. pag 13.

6. Ein Sonett *Sopra l'arme de' signori Barberini nella guerra di Toscana* (C—CCXII, c, 188[b]).

7. Ein Sonett *In morte del re di Svezia* (C—CCXII, c. 188[b]).

8. *Enigma del dado.*

9. Ein Sonett *Sonetto al Fei* in codex VII, 6, 814, pag. 1.

10. Ein längeres Gedicht *Scappinate sopra le Dame di Fiorenza* (cod. cart. in 4⁰, n⁰ 3469 und 3489). Dieses wird von Lisoni auf pag. 12 besprochen.

11. Ein *Sonetto sopra la fornaia frustrata.*

Die Gedichte 4—8 befinden sich in der *Marucelliana*, 9 in der *Magliabecchiana* und 10 und 11 in der *Riccardiana.*

Lisoni erwähnt unter den in der *Marucelliana* befindlichen Gedichten auch die ländlichen Stanzen des *Pippo Lavoratore da Legnaja alle dame fiorentine* und ein anderes derselben Dichtungsgattung angehörendes Gedicht *Allegrezza di Pippo per la nascita del primo figliuolo.*

Belloni[1]) dagegen legt beide Gedichte dem *Jacopo Cicognini* bei und stellt im Anhang (pag. 491,62) fest, dass die Stanzen des Pippo Lavoratore bereits zweimal veröffentlicht wurden, was also Lisoni entgangen ist. Auch betont Belloni ausdrücklich, dass Lisoni sich durch den *codex marucelliano* C—CCXII täuschen liess, wo Giacinto Andrea Cicognini als der Verfasser der Stanzen bezeichnet wird.

IV. Cicogninis Dramen.

§ 1. Einteilung.

Weit grösseres Interesse als obige zum Teil sehr kurze und aus geringfügigen Anlässen entstandene Gedichte verdient die dramatische Tätigkeit Cicogninis. Wie bereits S. 18 erwähnt, wurden die Cicogninischen Dramen auf Grund der Vorrede des Bartolommei in eine Gruppe von echten und eine solche von unechten geschieden. Für die Richtigkeit seiner Angaben sprechen folgende Tatsachen:

---

[1]) *Il Seicento*, 1899. pag. 244.

1. Die Behandlung der komischen Figuren lässt einen ganz auffallenden Unterschied zwischen den Stücken beider Gruppen erkennen, wobei die zu Gruppe A gehörigen den Vorzug verdienen. Gewiss ist auch in diesen die Sprache des Spassmachers alles eher als gewählt, aber nirgends ist sie ins Gemeine, ins Schmutzige und Zotenhafte herabgezogen, wie das in vielen Stücken der Gruppe B der Fall ist. Dass hier die „komischen Personen" auf die Frage. in welcher Absicht sie kommen, die Antwort geben: „*Per cacare*" oder „*per pisciare*" ist durchaus nichts Seltenes.

In „*La Vita è un Sogno*" wird dem zum Tode durch den Strang verurteilten Spassmacher Piccariglio vom Könige freigestellt. noch vor seinem Tode einen beliebigen Wunsch zu äussern, dessen Erfüllung König Alfonso ihm im voraus unter einem feierlichen Eide zusichert. Nur darf Piccariglio nicht um seine Begnadigung bitten. Gerade diese aber erlangt er dadurch, dass er auf die Frage des Königs *Che vuoi dunque?* Die Antwort gibt: *Che quando m'haveranno impiccato, mi facciate sciorre le braghe, e mi diate due dita di naso in Culo.* Der König, dem die Spässe des Piccariglio gefallen, fordert ihn bald darauf auf an seinem Hofe zu bleiben. Als Piccariglios Herrin Rosaura sein Scheiden aus ihrem Dienste mit den Worten bedauert: „*Addio Piccariglio, mi lascia, eh*", erwidert Piccariglio: *Nò, nò, di giorno stò con il Rè, e di notte starò con voi.*

Als in der 8. Szene des III. Aktes ein Hauptmann mit Soldaten zu dem Turme kommt. in dem Sigismondo gefangen gehalten wird und schon von weitem Sigismondo bei seinem Namen ruft. entschliesst sich Piccariglio an seiner Stelle zu antworten. Der Hauptmann versichert dem vermeintlichen Sigismondo, dass seine getreuen Untertanen sich entschlossen haben. ihn aus seiner Gefangenschaft zu erlösen und zu ihrem Könige zu erheben. Darauf entspinnt sich folgendes Gespräch zwischen Piccariglio und dem Hauptmann:

Picc.: *Noi non possiamo venire.*

Cap.: *Perche, gran signore?*

Picc.: *Perche adesso habbiamo volontà di far altro.*

Cap.: *E che vuol far S. M.? Adesso è il tempo . .*

Picc.: *Di cacare; che appunto n' hò voglia. Dico che non voglio venire, m'intendete?*

Sollte man es für möglich halten, dass obige Zeilen einem Stücke angehören, das Calderons „*La Vida es Sueño*" zur Vorlage hat?

Ganz bedeutend übertrumpft wird aber Piccariglio von seinem Zunftbruder Pulicinella und dem kleinen Celio in Szene 6 des II. Aktes von *L'Onorata Povertà di Rinaldo* an einer bei Besprechung dieses Stückes im Wortlaut mitgeteilten Stelle. die an Gemeinheit ihresgleichen sucht.

2. Ein weiteres unterscheidendes Merkmal ist das mangelhafte Italienisch, dessen sich die spasshaften Personen der Gruppe B sehr häufig bedienen und von welchem später bei Besprechung von „*La Caduta del Gran Capitan Belisario*" im Anschluss an den Vergleich der 4. Szene des I. Aktes mit der spanischen Vorlage eine Probe folgen wird. Dieser Sprache bedienen sich die komischen Personen in einer grossen Anzahl Dramen der Gruppe B. so auch im *Convitato di Pietra*, jedoch in keinem einzigen zu Gruppe A gehörigen. Lässt es sich aber gut denken, dass ein und derselbe Verfasser in der einen Hälfte seiner Stücke seinen komischen Personen eine möglichst gemeine und beständig fehlerhafte, ja verunstaltete Sprache in den Mund legt und in der andern Hälfte bei ganz den gleichen Personen eine derartige Ausdrucksweise ebenso regelmässig vermeidet, obwohl beide Gruppen von Dramen die verschiedenartigsten Stoffe und Dichtungsarten in sich vereinigen?

3. In den Stücken der Gruppe A, wenigstens was die Prosastücke anlangt, tragen die komischen Personen stets, bald mehr, bald weniger, dazu bei die Entwicklung der Haupthandlung zu fördern, während sie in Gruppe B sich häufig als vollkommen überflüssig erweisen. So beschränkt sich z. B. im *Belisario* der *servo sciocco Passarino* darauf beständig nichtssagende und einfältige Bemerkungen in das

Gespräch der übrigen Personen einzuwerfen oder sich mit dem Fähnrich *Mortadella* herumzustreiten.

Nun könnte man einwenden, dass der Marchese Mattias Maria Bartolommei vielleicht absichtlich unter den Stücken des Cicognini die besseren auswählte und als die echten bezeichnete. Dann hätte er aber wohl auch die 4 Jahre vorher erschienene Tragödie „*Il Tradimento per l'Onore*" (Roma 1664) unter den Dramen von Gruppe A aufgeführt. Belloni [1]) hebt die Vorzüge jenes Stückes, bei aller Vorsicht seines Urteils, in folgenden Worten hervor: „*Il dramma moderno è, in questa tragedia del Cicognini, preannunziato e direi quasi embrionalmente contenuto*: *un palpito di vita nuova vi corre per entro*; *una scintilla dello spirito di Shakespeare l'anima e la scalda*; *di fronte al convenzionale alle artifizioso trionfa l'umanità*; *di fronte agli spedienti meschini, alle ricognizioni inverosimili, è il dramma della vita che ha la vittoria. Ma intendiamoci*; *sarebbe una esagerazione fare addiritura del Cicognini uno Shakespeare italiano*".

4. Als Beweis für die Glaubwürdigkeit des Bartolommei dient ferner auch der Umstand, dass die Autorschaft keines einzigen Stückes von Gruppe A, wohl aber mehrerer zu Gruppe B gehörigen Dramen Cicognini von seinen Zeitgenossen abgesprochen wird.

Die bereits 2 Jahre vor der Vorrede des Bartolommei erschienene erste Ausgabe der *Drammaturgia* des Leone Allacci enthält im *Indice Sesto* S. 727 in der Liste verschiedener Autoren folgende Stelle, die trotz ihrer Wichtigkeit noch von keinem Cicognini-Forscher berücksichtigt worden ist:

Francesco Stramboli Venetiano. Amare, e non super chi. Opera heroica lontanissima dalla Spagnola di questo titolo. Si lamenta l'Auttore delle ingordigia de' Librari in una sua Prefatione, che per loro guadagno ogni cosa tragica, che lor capita nelle mani stampino sotto nome di Andrea Cicognini, come adesso è intervenuto nella Tragedia del

---

[1]) *Il Seicento*, S. 267.

Tradimento per l'honore, sogetto Tragico, è sua propria Opra stampata sotto nome del Cicognini in Roma.

Detto Stramboli hà composto di più

„*Fatti e non parole*", *tratta dal Spagnolo.*

„*Gli Equivoci nell' Honore*".

„*Il Belisario*".

„*La Cleopatra*" *e*

„*Lo Specchio del Mondo*".

Si conservano manoscritti appresso detto Auttore.

Die 2., 1755 erschienene Ausgabe der „*Drammaturgia*" führt „*Il Tradimento per l'Onore*", „*Gli Equivoci della Forza dell' Onore*" (also einen etwas erweiterten Titel) und „*Il Belisario*" nicht mehr unter dem Namen des Stramboli, wohl aber unter dem des Giacinto Andrea Cicognini auf. Es dürfte sich also in beiden Ausgaben der *Drammaturgia* um die gleichen Stücke handeln, die eben von dem *continuatore* der *Drammaturgia* auf Grund der erschienenen Ausgaben ohne weiteres dem Cicognini zugeschrieben wurden. Auch lässt es sich wohl denken, dass ihm der im *Indice Sesto* der *Drammaturgia* seines Vorgängers enthaltene Abschnitt über Stramboli entgangen war.

Es wäre nun nicht ausgeschlossen, dass Bartolommei lediglich aus Rücksicht auf die Stelle über Stramboli, in der ersten Ausgabe der *Drammaturgia*, die Tragödie *Il Tradimento per l'Onore* nicht unter den für echt erklärten Dramen Cicogninis aufführte. Doch sprechen auch noch andere Tatsachen für die Richtigkeit von Bartolommeis Angaben. Ausser den im *Indice Sesto* der ersten Ausgabe von Allaccis *Drammaturgia* erwähnten Dramen des Stramboli werden nämlich, und zwar *nach* dem Jahre 1668, in dem die Vorrede des Bartolommei erschien, auch noch zwei weitere Stücke von zwei ganz anderen Seiten dem Cicognini abgesprochen. Beide gehören zu Gruppe B, wie wir im folgenden sehen werden.

Im *Giornale di Erudizione*. Vol. III. Juli 1891. wurden nämlich auf S. 271 ff. verschiedene Auszüge aus dem „*Diario*" des Fagiuoli veröffentlicht, das handschriftlich in

der *Biblioteca Riccardiana* zu Florenz erhalten ist. Dieses Diario enthält unter dem 26 febbraio 1679 eine wichtige Notiz[1]) über eine Aufführung des Stückes *Colla moglie e coll' amico ci vuol flemma.* Fagiuoli, der selbst hierbei mitwirkte, bemerkt ausdrücklich, dass das Stück zwar unter dem Namen Cicogninis erschienen, in Wirklichkeit aber von dem Advokaten Cristofan Berardi verfasst worden sei.

Colla Moglie e coll'Amico ci vuol Flemma ist ein Nebentitel des zu Gruppe B gehörigen Stückes *La Verità Riconosciuta.*

Ferner führt die 2. Ausgabe der *Drammaturgia* des Allacci (1755) im *Supplemento,* Spalte 925, *Il Segreto in Pubblico. Bologna (Pisarri) s. a.* an. Allaccis *continuatore* bemerkt hierzu: *Nel Frontespizio di essa si attribuisce a Giacinto Andrea Cicognini, ma non è sua, ma bensì d'Incerto Autore.*

5. Das unter 4 Bemerkte wird durch die auffallende, merkwürdige Tatsache bestätigt, dass von allen, sei es nun bei Allacci aufgeführten oder auch sonst mir zu Gesicht gekommenen Dramen nur ein einziges, *La Moglie di quattro Mariti,* vor dem Jahre 1660, dem Todesjahre unseres Dichters, erschienen ist. Zu seinen Lebzeiten hätte eben Cicognini gegen derartige Ausgaben jedenfalls Einspruch erhoben, jetzt aber konnte man ungestraft auch Stücke anderer Dramatiker, die ihm weit nachstanden, unter seinem Namen um so leichter an den Mann bringen.

6. An dieser Stelle sei nochmals auf die im II. Abschnitt bereits erwähnten Vorreden zu *Il Figlio Ribello* und dem *Celio* hingewiesen, deren grosse Verschiedenheit zu der Annahme berechtigt, dass *Il Figlio Ribello* nicht von Cicognini

---

[1]) Die Stelle lautet: *In casa del sig. Calamari si recitò una commedia intitolata: Colla moglie e coll' amico ci vuol flemma. Va fuori stampata col nome del Cicognini, ma è veramente del signor avvocato Cristofan Berardi ed io vi recitai e feci la parte di servo ridicolo, e fu la prima volta ch'io mi esponessi a questa parte; feci anche la parte di Florante altro servo, e in ultimo ballai ad un ballo di Pulicinelli, che ci fece Meino ballerino.*

verfasst wurde. Auch dieses Stück wird unter seinen Dramen von Bartolommei nicht angeführt.

So dürfte denn der Beweis für Bartolommeis Glaubwürdigkeit erbracht sein. Besondere Berücksichtigung werden daher vor allem die Dramen von Gruppe A finden, von Gruppe B aber nur diejenigen, deren Erörterung mit einem gleichzeitigen Nachweise ihrer bis jetzt noch unentdeckten spanischen Quellen verbunden sein wird.

Verzeichnis der Dramen beider Gruppen[1]).

Gruppe A.

I. Verloren gegangene und vermutlich nie gedruckte Stücke:

1. *La Juditta.*
2. *La Pazzia d'Orlando.*

Dieses Stück ist nicht zu verwechseln mit *Le Amorose Furie di Orlando.* Gegen die Annahme, dass letzterer Titel sich auf die von Bartolommei angeführte *Pazzia d'Orlando* beziehe, sprechen die grossen Mängel des Dramas, von welchen später noch die Rede sein wird, Mängel, wie sie kein Stück von Gruppe A (wenigstens nach den gedruckten und erhaltenen Dramen zu schliessen) mehr aufweist. Belloni scheint ebensowenig zu glauben, dass es sich hier um eine doppelte Bezeichnung ein und desselben Stückes handelt, da er ausdrücklich betont, dass *Le Amorose Furie di Orlando*

[1]) Lisoni beschränkt sich in seinem Dramenverzeichnis im allgemeinen darauf, die in der zweiten Auflage von Allaccis *Drammaturgia* vom Jahre 1755 erwähnten Ausgaben anzuführen, von der ersten, 1666 erschienenen Auflage nimmt er keinerlei Notiz, obwohl sie Ausgaben enthält, die von Allaccis *continuatore* nicht genannt worden sind. Die nachstehend angeführten Ausgaben werden zumeist bereits in den beiden Auflagen der *Drammaturgia* des Allacci erwähnt. Die dort gemachten Angaben sollen durch Hinzufügung einiger anderer, in den Bibliotheken zu Florenz, München, Dresden und Hamburg befindlicher Ausgaben ergänzt werden. Hiezu kommen bei den musikalischen Dramen noch vier weitere Ausgaben, welche in Livio Niso Galvani, *I Teatri Musicali di Venezia*, Milano 1878, verzeichnet stehen.

sich nicht unter den von Bartolommei angeführten Werken befinden[1]).

II. Nur ungedruckt ist erhalten *Archibusata a San Carlo*, Florenz [codice riccardiano 3484].

III. Gedruckte Dramen:

1. *Adamira* oder La Statua *dell'Onore. Opera scenica*. Venezia (Giacomo Batti) 1657. Perugia (Sebastiano Zecchini) 1659. Venezia (Pezzana) 1662 und 1663. Bologna (Giacomo Monti) s. a. 8⁰.

Dieses Drama ist auch handschriftlich erhalten in der *Biblioteca Casanatense* zu Rom [Codice 300, S. 411]. (Vgl. Lisoni, *Un famoso commediografo* usw., 1896, S. 29).

2. *Alessandro Amante* oder *La Rossane con gli Amori di Alessandro Magno*. Dramma musicale. Venezia (Bart. Lupardi) 1663. Venezia (Francesco Niccolini e Steffano Curti) 1666. (Vgl. Livio Niso Galvani, *I teatri musicali di Venezia*, pag. 58.) Venezia (Francesco Niccolini) 1667. 8⁰.

3. *Amori di Alessandro e di Rossane* oder *Le Glorie e gli Amori di Alessandro Magno e di Rossane* oder *La Rossane con gli Amori di Alessandro Magno*. Opera tragicomica. Modena (Andrea Cassiano) 1654. Napoli (Roberto Mollo) 1654. Genova (Gio. Calenzani) 1652. Bologna (Bart. Lupardi) 1663. 8⁰.

4. *Celio*. Dramma musicale. Firenze, Luca (Francesco e Alessandro Logi) 1646. Roma (Jacomo Dragondello) 1664. 8⁰.

5. *Il Cipriano Convertito* oder *Lo Schiavo del Demonio per gli Amori di San Cipriano con Santa Giustina* oder *Cipriano e Giustina*. Opera sacra ed esemplare. Bologna (Monti) 1663 und s. a. Bracciano (Giacomo Fei) 1664. 8⁰.

6. *La Forza dell 'Amicizia oder L'Onorato Ruffiano di sua Moglie*. Opera scenica. Venezia (Nicolo Pezzana) 1658. Viterbo (Lisimaco Naval) 1659. 8⁰.

7. *La Forza del Fato* oder *Il Matrimonio nella Morte*. Opera tragica di lieto fine. Fiorenza (Francesco Onofri)

---

[1]) *Il Seicento*, S. 291.

1652. Venezia (Andrea Giuliani) 1655. Perugia (Zecchini) 1659. Venezia (Nic. Pezzana) 1660. Bologna (Giacomo Monti) 1668. Venezia (Zaccheria Conzatti) 1668. Bologna (Gioseffo Longhi) s. a. Perugia (Sebastiano Zecchini) s. a. 8⁰.

Dieses Drama ist auch handschriftlich erhalten zu Rom in der *Biblioteca Casanatense* [Codice 1250]. Vgl. Lisoni, *Un famoso c.* etc. 1896, pag. 30.

8. *La Forza dell' Innocenza ne' successi di Papirio.* Opera tragica. Perugia (Zecchini) 1660. Venezia (Nic. Pezzana) 1661. Venezia (Bart. Lupardi) 1663. 8⁰.

9. *Don Gastone* oder *Don Gastone di Moncada* oder *L'Amico Traditor Fedele* oder *La più Costante delle Maritate* oder *Il Gran Tradimento contro la più Costante delle Maritate.* Opera tragicomica. Venezia (Pezzana) 1658. Perugia (Zecchini) 1659. Venezia (Nic. Pezzana) 1661. Roma (Giuseppe Corvo e Bart. Lupardi) 1675. Bologna (Longhi) 1682. Todi (Ciolini) s. a. 8⁰.

10. *Le Gelosie Fortunate del Principe Don Rodrigo* [1]. Commedia. Perugia (Sebastiano Zecchini) 1654. Venezia (Pezzana) 1658. Bologna (Giacomo Monti) 1666. Venezia (Cristofolo [2]) Ambrosini) 1672. 8⁰.

11. *Il Giasone.* Commedia. Bologna (Gioseffo Longhi) 1671. 8⁰.

12. *Giasone.* Dramma musicale. Venezia (senza stampatore) 1644, seconda edizione. (Vgl. Allacci, Drammaturgia 1666, pag. 156). Venezia (Giacomo Batti) 1749. Venezia (Lupardi) s. a. Firenze (Onofri) 1651. Bologna (senza stampatore) 1652. Napoli (Roberto Mollo) 1653. Firenze (Onofri) 1656. Vicenza (Giacomo Amadio) 1658. Ferrara (Maresti) 1659. Genova (Francesco Meschini) 1661. Milano (Filippo Ghisolfi 1662. Venezia (Nic. Pezzana) 1664. Venezia (senza stampatore) 1666. 8⁰. Allacci. *Drammaturgia* 1755.

---

[1]) Bartolommei führt den nicht ganz richtigen Titel *Le Fortunate Gelosie del Rè di Valenza an.*

[2]) Nicht *Cristoforo* wie in Allacci's *Drammaturgia* 1755. Sp. 390 zu lesen steht.

Spalte 401, fügt hinzu: *Colla musica dell' anno 1649, ma alquanto variato e ristretto dal primo suo originale, siccome lo fù quasi in tutte le altre rappresentazioni state fatte ne' Luoghi accennati.* Mit Ausnahme von Firenze 1656. Venezia 1664 und Venezia s. a. sind sämtliche obige Ausgaben bei Allacci angeführt.

13. *Santa Maria Egiziaca* oder *La Conversione di Santa Maria Egiziaca.* Rappresentazione. Todi (Ciccolini) 1659. Macerata (Li Grisei e Giuseppe Piccini) 1660 und s. a. Venezia (Bart. Lupardi) 1663. Venezia (Zaccheria Conzatti) 1668. Bologna (Longhi) 1687. 8⁰.

14. *Marienne* oder *Il Maggior Mostro del Mondo.* Opera tragica. Perugia (Seb. Zecchini) 1656. Venezia (Nic. Pezzana) 1662. Bologna (Monti) 1663. Venezia (Andrea Conzatti) 1668. Bologna (Antonio Pisarri) 1670.

15. *L'Orontea* oder *Orontea Regina d'Egitto.* Dramma Musicale. Venezia (Gia. Batti) 1649. Napoli (Roberto Mollo) 1654. Milano (senza stampatore) 1662. Milano (per gli Stampatori Archiepiscopali) 1662. Venezia (Stefano Curti) 1666. (Vgl. Livio Niso Galvani, *I teatri* etc.) Bologna (Perroni) 1669. Venezia (Bosio) 1683. Venezia (Bart. Lupardi) s. a. Venezia (Antonio Bosio) s. a. (Vgl. Livio Niso Galvani, *I teatri* etc.)

16. *Pietro Celestino* oder *Il Mustafà.* Rappresentazione. Roma (Moneta) 1662. Venezia (Nic. Pezzana) 1664. Macerata (Grisei e Giuseppe Piccini) 1670. 8⁰.

Hiernach umfasst Gruppe A 19 Stücke, während von Bartolommei nur 18 angeführt werden. Aus Versehen erwähnt er nämlich unter *Giasone* nur die Prosabearbeitung, aber nicht das musikalische Drama. Dass Bartolommei es übrigens mit der Bezeichnung der Dichtungsgattung nicht sehr genau nahm, zeigt der Schluss seiner Liste, wo er *Orontea* als *dramma* bezeichnet.

Lisoni[1]) führt unter verschiedenen Nummern (31 und 35) *Lo Schiavo del Demonio per gli Amori di San Cipriano*

---

[1]) *Un famoso c.* etc. 1896, pag. 28 f.

con Santa Giustina und *Cipriano Convertito* an. Beide Titel beziehen sich aber auf ein und dasselbe Drama.

Ähnlich verhält es sich mit *Pietro Celestino* und *Il Mustafà*. Auf Allaccis Irrtum, welcher in seiner Drammaturgia vom Jahre 1755 die beiden Titel getrennt aufführt, hat bereits F. de Simone-Brouwer hingewiesen[1]). Trotzdem gibt Lisoni bei der Aufzählung von Cicogninis Dramen beide Titel unter zwei verschiedenen Nummern (27 und 29) an[2]).

Übrigens erschien das Drama wahrscheinlich noch unter einem dritten Titel: *Il Mustafà Convertito*. So wenigstens wird das Stück in zwei Listen von Cicogninis Dramen genannt. Diese Listen befinden sich in Tomo VII und VIII der im Besitze der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden befindlichen *Commedie del Cicognini* und enthalten die Namen aller derjenigen Dramen unseres Dichters, welche im Laden des Bartolommei Lupardi vorrätig waren. Der Titel *Il Mustafà Convertito* erklärt sich ohne weiteres durch den Umstand, dass Mustafà eine der Hauptpersonen des Stückes ist und sich zum Schlusse gleich mehreren anderen zum Christentume bekehrt.

Gruppe B.

I. Nur als ungedruckt erwähnt die erste, 1666 erschienene Ausgabe der *Drammaturgia* von Allacci auf pag. 595 *Il Cornuto nella propria opinione*, *Op. Spagnola*. Auch später scheint das Stück nicht veröffentlicht worden zu sein, da Allaccis *continuatore* es nicht erwähnt. Ob die Handschrift noch erhalten ist, und wo sie sich befindet, ist unbekannt.

Lisoni[3]) führt unter den handschriftlich erhaltenen Dramen auch die folgenden zwei, in der Biblioteca Casanatense zu Rom befindlichen Stücke an, denen jedoch der Name des Verfassers fehlt: 1. *Erisilda* oder *Nelle Armi l'Amore*,

---

[1]) *Don Giovanni nella poesia e nell' arte musicale.* Napoli 1894, pag. 23.

[2]) Op. cit., pag. 28.

[3]) *Un famoso c.* etc. 1896, pag. 30.

dramma. 2. *Eugenia* oder *Eugenio Romito*, opera tragica. Aus der Wahl der Stoffe und der Ausdrucksweise will Lisoni nun schliessen, dass der ungenannte Verfasser Giacinto Andrea Cicognini sei. Jedenfalls ist diese Schlussfolgerung sehr gewagt. Da nämlich Lisoni eine Scheidung in zwei Gruppen nicht vornahm, so kamen für ihn alle, d. h. weit mehr als 40 Dramen in Betracht, deren Stoffe jedoch sehr verschieden sind. Dasselbe gilt von der Sprache, die in manchen, zu Gruppe B gehörigen Stücken sehr schmutzig oder fehlerhaft, in anderen bilderreich und gewählt ist. Zum mindesten hätte Lisoni diese grosse Ungleichheit der einzelnen Dramen berücksichtigen und diejenigen anführen sollen, an welche ihn *Erisilda* und *Eugenia* erinnerten.

II. Gedruckte Dramen.

1. *Amicizia Riconosciuta.* Commedia. Venezia (Camillo Bartoli) 1665. Bologna (Giambattista Ferroni) 1666. 8⁰.

2. *Amor tra Nemici.* Opera comica. Venezia (Nic. Pezzana) 1662. Bologna (Giacomo Monti). s. a. 8⁰.

3. *Amor vuol suoi Pari.* Opera. Bologna 1665 und s. a. 8⁰.

4. *Amorose Furie di Orlando.* Opera scenica. Venezia (senza stampatore ed anno). Venezia (F. L. s. a.). Bologna. (Giacomo Monti s. a.) 8⁰. Lisoni[1]) bemerkt hierzu: *Ai cataloghi della Vittorio Emanuele di Roma troviamo pure*: „*riattata da Giuseppe Squillaci per rappresentarsi alla sala d' Alibert nel carnevale dell' anno* 1717." Editore Leoni. Stampata a Roma presso il Zenobi 1717.

5. *Nella Bugia si trova la Verità.* Trattenimento scenico. Bracciano (Giacomo Fei) 1664. 8⁰.

6. *Caduta del gran Capitan Belisario sotto la Condotta di Giustiniano Imperatore.* Tragedia. Bologna (Pisarri) 1661. Roma (Moneta) 1663. Venezia (Roncagliolo) 1691. 8⁰.

7. *Caduta del Savio Innamorato.* Opera scenica. Macerata (Grisei e Giuseppe Piccini) 1667. 8⁰.

---

[1]) *Un famoso c.* etc. pag. 26, Anm. 1.

8. *Commedia acefula.* Von Allacci nicht angeführt, aber in der Biblioteca Nazionale zu Florenz erhalten. (Vergl. Lisoni[1])).

9. *Convitato di Pietra.* Opera tragica. Venezia (Zamboni) 1691. Venezia (F. L.) s. a. Venezia (senza stampatore ed anno). 8⁰.

Lisoni[2]) legt ein merkwürdiges Zeugnis von seinem Forschungseifer durch folgende Bemerkung ab: *Esiste alla Vittorio Emmanuele di Roma un' edizione del Convitato di Pietra, „rappresentazione teatrale stampata a norma dell' originale, Padova* 1780", *che probabilmente sarà del Cicognini, ma a noi poco importa il saperlo.*

10. *Il Costante fra gli uomini* oder *L' Onore Impegnato per la Conservazione del Regno.* Opera tragicomica. Bologna Pisarri 1670. 8⁰.

11. *La Donna più Sagace fra le Altre.* Commedia. Venezia (Pezzana) 1660. Venezia (Bart. Lupardi) 1663. 8⁰.

12. *Gli Due Anelli.* Opera Famosissima. Venezia (Francesco Nicolini) 1670. 8⁰.

Dieses, von Lisoni nicht erwähnte Stück befindet sich in der *Biblioteca Nazionale* zu Florenz. Die erste Auflage von Allaccis *Drammaturgia* (1666) führt auf pag. 581 unter dem Namen eines Anton. Giulio Brignole Sale Genovese *Le Due Anella, Tragic. in prosa* an, in der zweiten Auflage vom Jahre 1755 geht dem Namen des Autors noch der Titel *Marchese* voran. Hier heisst das Stück *Due Anelli Simili.* Opera Scenica. Bologna (Antonio Pisarri) 1669. Macerata (Giuseppe Piccini) 1671. 8⁰.

13. *I due Prodigi Ammirati* oder *Il Privato Favorito per Forza e il Principe Infatigabile in sostenerlo.* Commedia. Viterbo (Bart. Lup.) s. a. Viterbo (senza stampatore ed anno). 8⁰.

14. *Equivoci della Forza dell' Onore.* Opera comica.

---

[1]) *Un famoso c.* pag. 29.

[2]) *Un famoso c.* etc. 1896, pag. 26, Anm. 2.

Venezia (Giacomo Batti) 1662. Venezia (Bart. Lupardi) 1663. Bologna (Gioseffo Longhi) 1687. 8°.

Nach Lisoni[1]) ist dieses Drama auch handschriftlich erhalten in der *Biblioteca Casanatense* zu Rom [codice 300].

15. *Il Figlio Ribello* oder *Davide Dolente.* Opera scenica tragicomica. Venezia (Giacomo Didini) 1668. Venezia (Sebastiano Menegatti) 1691. 8°.

16. *La Forza del Destino.* Roma (Paolo Moneta) 1667. 8°. Dieses Stück befindet sich in der „Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden“ [Lit. Ital. A 790] in *Tomo* VIII der *Commedie* des Cicognini, der ausdrücklich als der Verfasser bezeichnet wird. Die zweite Auflage von Allacci's *Drammaturgia* (1755) erwähnt es nicht, die erste (1666) führt im *Indice Sesto*, pag. 729, ein Drama *La Forza del Destino* an, als dessen Verfasser Giovanni Andrea Moniglia bezeichnet wird. Mit Cicogninis *La Forza del Fato* hat *La Forza del Destino* nichts gemein. Letzteres Stück ist eine Tragikomödie, deren Verwicklung durch eine Namens- und Kindervertauschung herbeigeführt wird.

17. *L'Innocente Giustificato* oder *Il Sognatore Fortunato.* Opera comica. Bracciano (Giacomo Fei) 1664. 8°.

18. *L'Innocenza Calunniata* oder *La Regina di Portogallo Elisabetta la Santa.* Rappresentazione. Viterbo (senza stampatore) 1662. Bologna (Longhi) s. a. Viterbo (senza stampatore ed anno). 8°.

19. *L'Innocenza Difesa nel Castigo dell' Empio.* Opera. Bologna (per gli Eredi di Antonio Pisarri) s. a. 8°.

20. *Il Maritarsi per Vendetta.* Opera scenica. Venezia (Giacomo Batti) 1662. Venezia (Zaccheria Conzatti) 1668. Venezia (Christofolo Ambrosini) 1672. Venezia (senza stampatore ed anno). Venezia (Bart. Lupardi) s. a. Bologna (Gioseffo Longhi) s. a. 8°.

21. *Il Marito delle due Mogli.* Opera scenica. Venezia (Pezzana) 1660 e 1662. Milano (Gio. Pietro Condi e Gioseffo Marullo) 1661. Venezia (Bart. Lupardi) 1663. Venezia (Zaccheria Conzatti) 1668. 8°.

[1]) *Un famoso c.* etc. pag. 30.

22. *La Moglie di quattro Mariti.* Opera tragica. Perugia (Sebastiano Zecchini) 1659. Venezia (Batti) 1659. Macerata (gli Eredi di Agostino Grisei) 1660. Roma (Dragondelli) 1663. 8⁰.

23. *L'Onorata Povertà di Rinaldo.* Opera scenica. Venezia. (Domenico Lovisa) 1704. Venezia (F. L.) s. a. 8⁰.

24. *La più Risoluta fra le Donne.* Ohne nähere Bestimmung der Gattung. Bologna (Pisarri) 1665 und 70. 8⁰.

25. *Il Principe Giardiniero.* Opera scenica. Bologna (Longhi) s. a. 8⁰. Bei Allacci nur in der ersten Auflage erwähnt, ausserdem vorhanden zu München, „Hof- und Staatsbibliothek." [P. o. ital. 274].

26. *Il Segreto in Pubblico.* Opera. Roma (Moneta) 1669. Bologna (Pisarri) s. a. 8⁰. (Vgl. Allacci, Drammaturgia, 1755, Spalte 925: *Nel Frontispizio di essa si attribuisce a* Giacinto Andrea Cicognini, ma non è sua, ma bensì d'Incerto Autore.

27. *Il Tradimento per l'Onore* oder *Il Vendicatore Pentito.* Opera tragica. Roma (Egidio Ghezzi) 1664. Bologna (Giacomo Monti) 1665. 8⁰.

28. *La Verità Riconosciuta* oder *Cogli Amici e colla Moglie ci vuol Flemma.* Commedia Roma (Moneta) 1664. Bologna (Carl' Antonio Peri) 1664. 8⁰.

29. *La Vita è un Sogno.* Opera scenica. Venezia (Nic. Pezzana) 1664. Venezia (Bart. Lupardi) s. a. Venezia s. a. 8⁰.

Lisoni [1]) behauptet nun, dass folgende, in den Bibliotheken zu Rom und Florenz erhaltene Stücke von Allacci und seinem continuatore (in Frage kommt bei ihm nur der continuatore) nicht erwähnt werden:

1. *Nella Bugia si trova la Verità.* 2. *La Caduta del Savio Innamorato.* 3. *Il Costante fra gli Uomini* oder *L'Onore Impegnato per la Ragione di Stato.* 4. *La più Risoluta fra le Donne.* 5. *Il Segreto in Pubblico.* 6. *Commedia Acefala.*

Lisoni hat aber übersehen, dass von den obigen sechs

[1]) *Un famoso c.* etc. 1896. pag. 29.

Stücken die Hälfte, nämlich die unter 1, 3 und 5 erwähnten, von Allaccis *continuatore* in der Auflage vom Jahre 1755 aufgeführt werden, davon No. 1 in Spalte 552, wobei Giacinto Andrea Cicognini ausdrücklich als der Verfasser bezeichnet wird. Die beiden anderen Stücke werden nachträglich im *Supplemento* derselben Auflage angegeben, was aber Lisoni wiederum nicht berücksichtigt hat. No. 3 wird in Spalte 862 wie oben unter beiden Titeln angeführt, aber als *Opera d'Incerto Autore* bezeichnet, bei No. 5 bemerkt Allaccis *continuatore* in Spalte 925: *Nel frontespizio di essa si attribuisce a Giacinto Andrea Cicognini, ma non è sua, ma bensì d'incerto autore.*

Die bei Allacci sehr häufige Bezeichnung *commedia* wird auch auf Tragikomödien angewandt: eine der letzteren, *L'Innocente Giustificato* wird sogar Opera comica genannt. Proelss[1]) liess sich durch solche Titel offenbar täuschen; denn er rechnet obiges Stück und *L'Onorata Povertà di Rinaldo*, ebenfalls eine Tragikomödie, zu den reinen Lustspielen. Tragikomödien wurden, wie es in obiger Liste mehrmals der Fall ist, auch als *opere sceniche* bezeichnet.

§ 2. Inhaltsangaben.

A. Tragödien und Tragikomödien.

1. *Amori di Alessandro Magno e di Rossane.* Das Stück handelt von der Liebe Alexanders des Grossen zu Rossane und ihrer glücklichen Vereinigung. Alexanders Nebenbuhler Cratero wird vor dessen Zorn durch die von ihm treulos verlassene Oristilla gerettet, mit welcher er sich zuletzt versöhnt. Ein weiterer Nebenbuhler des Königs, Aminta, der sich mit Hilfe der in ihn verliebten Aspasia, der komischen Alten des Stückes, Zutritt bei Rossane verschafft, wird gleichfalls zur Verantwortung gezogen und schliesslich begnadigt.

2. *La Forza dell' Amicizia* oder *Il Ruffiano Onorato.* Gegenstand dieser Tragödie ist die in lächerlicher Weise auf die Spitze getriebene Freundschaft zwischen Aureliano, König

---

[1]) Geschichte des neueren Dr., S. 662.

von Lykien und dem Grafen Alessandro. Um nämlich den König für das ehebrecherische Treiben seiner Gattin Giocasta, die unerkannt sich Alessandro hingegeben hatte, zu entschädigen, zwingt dieser seine eigene Gemahlin Doriclea dem in sie verliebten Könige eheliche Rechte einzuräumen. Giocasta aber fällt durch Alessandros Hand, der sich bald darauf selbst das Leben nimmt, um seinem Herrn eine rechtmässige Verbindung mit Doriclea zu ermöglichen.

3. *La Forza del Fato* oder *Il Matrimonio nella Morte.* König Alfonso von Kastilien ist in die Herzogin Deianira verliebt, heiratet aber die Prinzessin Rosaura, um nicht auf die Königskrone verzichten zu müssen. Trotzdem verfolgt er Deianira auch jetzt noch mit Liebesanträgen. Diese geht scheinbar darauf ein, benachrichtigt aber gleichzeitig Rosaura und beredet sie dazu Alfonso in der Dunkelheit dadurch zu täuschen, dass sie sich an Deianiras Stelle vom Könige umarmen lässt. Noch vor Alfonso kommt aber Deianiras eifersüchtiger Bräutigam Fernando in den Garten. Er glaubt sich verraten und tötet Rosaura, wird jedoch selbst von Deianira, die ihn für den König hält, erstochen. Als das Missverständnis sich aufgeklärt hat, bittet sie den inzwischen eingetroffenen König Alfonso, sie ihre Schuld mit dem Tode büssen zu lassen. Statt ihr zu willfahren, macht Alfonso sie zu seiner Königin, da sie ihm nur auf diese Weise Genugtuung geben könne.

4. *La Forza dell' Innocenza ne' Successi di Papirio.* Arlanda, Königin von Cesarea, verspricht dem römischen Feldherrn Papirio ihre Hand, verliebt sich aber nachher in den Herzog Oronte von Creta. Um sich Papirios zu entledigen, lässt sie ihn durch einen gefälschten Brief in schimpflicher Weise nach Rom abberufen. Die Werbung des an seiner Stelle mit dem Oberbefehl betrauten Feldherrn Vitellio nimmt sie scheinbar an, doch lässt sie ihn noch am gleichen Abend durch Oronte und ihren Kämmerling Silverio meuchlings ermorden. Inzwischen empfängt Papirio auf seiner Reise nach Rom einen huldvollen Brief des Senats, erkennt Arlandas Betrug, kehrt nach Cesarea zurück und straft die Schuldigen.

5. *Don Gastone di Moncada* oder *La più Costante fra le*

Maritate. Dieses Drama verherrlicht die unerschütterliche Treue von Donna Violante zu ihrem Gemahl Gastone. Eine der Hauptfiguren des Stückes ist Gastones Freund, Don Meriches, der scheinbar die Befehle des vergeblich um Violantes Gunst sich bemühenden Königs unerbittlich ausführt, sie aber in Wirklichkeit vor der Wut des Tyrannen schützt. Das Stück endet mit einer allgemeinen Versöhnung. Vgl. auch das in § 4 Bemerkte.

6. *Marienne* oder *Il Maggior Mostro del Mondo.* Dieses Drama wird im nächsten, von Cicogninis Quellen handelnden Paragraphen ausführlich besprochen werden.

B. Schauspiele.

1. *Adamira* oder *La Statua dell' Onore.* Die Prinzessin Adamira verliebt sich in eine Marmorstatue, den Genius der Ehre. An die Stelle des Marmorbildes tritt aber später Perideo, vermeintlicher Sohn der Korsarenwitwe Pasquella. Er steigt von seinem Postament herunter, bezeigt Adamira seine Liebe und vermählt sich mit ihr auf ihrem Zimmer. Schliesslich wird Perideo als Clorindo, der in frühester Kindheit von einem Korsaren geraubte Sohn des Königs Sveno von Dänemark erkannt, und diese Entdeckung hat seine glückliche Vereinigung mit Adamira zur Folge (Vgl. Klein, Geschichte des Dramas, 1867. V, S. 670 ff.).

2. *Il Giasone.* Dieses Stück ist eine Prosabearbeitung des musikalischen Dramas Giasone, wie aus den Worten des Titelblattes *tradotto in prosa* bereits hervorgeht.

C. Lustspiele.

Le Gelosie Fortunate del Principe Don Rodrigo. König Rodrigo von Valenza verliebt sich in Delmira, Schwester des Königs Pietro von Aragonien. Dieser verweigert ihm ihre Hand und darüber entbrennt ein Krieg zwischen den beiden Fürsten, in welchem Delmira zu ihrer grossen Freude gefangen genommen und so mit ihrem Geliebten vereinigt wird. Jedoch Rodrigo kränkt sie wiederholt aufs tiefste durch seine unverbesserliche Eifersucht, sieht aber jedesmal

seinen Irrtum ein und wird schliesslich durch Delmira für immer von seinem Argwohn geheilt. Im 3. Akt wird die Handlung durch Verkleidungen, Verwechslungen und Missverständnisse künstlich fortgesetzt, schliesst aber auf eine für alle beteiligten Personen befriedigende Weise.

D. Geistliche Schauspiele.

1. *Pietro Celestino.* Artemisia ist als Mann verkleidet in das Heer des König Karl von Anjou eingetreten, um sich von dessen Sohne Valeriano, dem Räuber ihrer Ehre, Genugtuung zu verschaffen. Dieser verliebt sich inzwischen in die Türkin Isole, die als Kriegsgefangene an den Hof König Karls gekommen ist. Ihr Geliebter Mustafà, der sich als ihr Bruder ausgibt, ist ihr freiwillig dorthin gefolgt, um ihr Los zu teilen. In Artemisia finden beide eine mächtige Beschützerin. Sie hat es verstanden, Valerianos Vertrauen zu erwerben, und es gelingt ihr, die in seiner Gewalt befindliche Isole ihrem Geliebten zu erhalten. Die wunderbare Macht des Pietro Celestino, eines frommen Einsiedlers, zwingt den Prinzen Valeriano seine verbrecherischen Pläne aufzugeben und das Artemisia zugefügte Unrecht wieder gutzumachen. Isole tritt zum Christentum über, und nachdem Mustafà ihrem Beispiel gefolgt ist, steht ihrer endgültigen Vereinigung nichts mehr im Wege.

2. *SS. Cipriano e Giustina.* Der seit seiner frühesten Jugend dem Dämon Aladin verfallene Cipriano wird durch seine ehemalige Braut Giustina gerettet. Eine genaue Inhaltsangabe gibt Krenkel[1]). Er erwähnt zuletzt die Rede des Engels, der Giustina die Märtyrerpalme in Aussicht stellt, und behauptet hierbei, die 5 vierzeiligen Stophen, aus denen die Rede des Engels besteht, seien die einzigen Verse des ganzen Stückes. Nun bediente sich aber Krenkel der Ausgabe *Il Cipriano Convertito,* Bologna (Giacomo Monti) 1663. Eine andere, unter dem Titel *Lo Schiavo del Demonio per*

---

[1]) Klassische Bühnendichtungen der Spanier, II (1885) S. 106 ff.

gli Amori di S. Cipriano con S. Giustina 1664 zu Bracciano erschienene Ausgabe enthält vor dem Drama selbst einen 94 Zeilen umfassenden Prolog, in welchem *Religione Christiana* ihrer Gegnerin *Idolatria* voraussagt, dass über alle ihre Bemühungen *Giustinianas* Tugenden triumphieren werden.

3. *Santa Maria Egiziaca.* Vgl. § 3: Cicogninis Quellen.

E. Musikalische Dramen.

Von einer Besprechung dieser Gattung von Stücken kann um so mehr abgesehen werden, als hier Cicognini das Hauptgewicht nicht auf die dramatische, sondern auf die musikalische Wirkung legte.

Von seinen 4 Melodramen entspricht dem *Giasone* und dem *Alessandro Amante* je eine Prosabearbeitung desselben Stoffes, nämlich *Il Giasone* und *Amori di Alessandro e di Rossane.* Ersteres Stück ist, wie bereits erwähnt, dem Melodrama *Giasone* nachgeahmt. Ob der *Alessandro Amante* auf die Prosabearbeitung zurückgeht, oder ob die beiden Stücke in dem umgekehrten Verhältnisse zu einander stehen, muss dahingestellt bleiben. Die Handlung ist, von geringen Abweichungen abgesehen, in beiden Dramen die gleiche.

§ 3. Die Quellen.

A. Die echten Stücke.

Von den echten Stücken sind nach *Bartolommei* 7 dem spanischen Theater und eines der italienischen Stegreifkomödie nachgebildet. Klein, Proelss, Krenkel und Farinelli führen verschiedene Vorlagen Cicogninischer Stücke an.

Abgesehen von zwei geistlichen Schauspielen, *Cipriano Convertito*, als dessen vermutliche Quelle Krenkel die Legenda Aurea bezeichnet, und *Santa Maria Egiziaca*, die, wie ich später nachzuweisen versuchen werde, auf dieselbe Legendensammlung zurückgeht, befindet sich unter den von Bartolommei angeführten Stücken nur eines, dessen Vorlage bekannt ist, nämlich *Marienne* oder *Il Maggior Mostro del Mondo*, eine Prosabearbeitung von Calderons „*Mariene*" oder „*El Mayor Monstruo los Celos*". Daher empfiehlt es sich

einen eingehenden Vergleich des spanischen und des italienischen Dramas in den Vordergrund der ganzen Arbeit treten zu lassen.

1. „Marienne“ oder „Il Maggior Mostro del Mondo“.

Die der folgenden Untersuchung zugrunde gelegte, 1662 zu Venedig bei Pezzana erschienene Ausgabe der *Marienne* konnte mit drei anderen (Perugia, Seb. Zecchini 1656; Bologna, Monti 1663; Bologna, Antonio Pisarri 1670) verglichen werden, wobei sich nennenswerte Varianten nicht ergaben.

Dem Vergleiche dieses Dramas mit seiner spanischen Vorlage sei ein solcher der Personenverzeichnisse und der Szenenfolge in beiden Stücken vorangestellt.

Die Personen:

bei Calderon:	bei Cicognini:
El Tetrarca Herodes	Erode, Tetrarca
Otaviano	Ottaviano
Aristobolo	Aristobolo
Filipo	Ruzzante
Tolomeo	Tolomeo
Polidoro	Trivello
Mariene	Marienne
Sirene	Flora
Libia	Celinda
Un Capitan	
Dos Soldados Romanos	
	Mulearbe, Indovino
	Claudio
	Leonoro
	Arcindo

Die Szenenfolge:

bei Calderon:	bei Cicognini:
Akt I.	
	Sz. I. Tetrarca-Aristobolo-Trivello
	Sz. II. Marienne-Celinda-Flora
	Sz. III. Mulearbe-Marienne-Celinda-Flora
Sz. I. Tetrarca - Mariene - Libia-Sirene-Filipo	Sz. IV. Tetrarca-Marienne-Celinda-Flora-Ruzzante
Sz. II. Tolomeo (dentro)-Tetrarca-Mariene-Libia-Sirene-Filipo	Sz V. Tolomeo-Tetrarca-Marienne-Celinda-Flora-Ruzzante

bei Calderon:	bei Cicognini:
Sz. III. Mariene-Libia-Sirene	
Sz. IV. Tetrarca-Filipo-Tolomeo	
Sz. V. Tetrarca-Filipo	
	Sz. VI. Aristobolo-Trivello
Sz. VI. Otaviano	
Sz. VII. Polidoro-Aristobolo-Capitan-Otaviano	Sz. VII. Trivello-Aristobolo-Claudio-Leonoro-Ottaviano
Sz. VIII. Otaviano-Aristobolo-Capitan	
Sz IX. Otaviano	
Sz. X. Libia	Sz. VIII. Celinda-Tolomeo
Sz. XI. Mariene-Sirene-Libia Sz XII. Mariene-Sirene-Libia-Tetrarca-Filipo Sz. XIII. Tetrarca-Mariene	Sz IX. Marienne-Tetrarca-Flora
Sz. XIV. Filipo - Libia - Tetrarca-Mariene	Sz. X. Ruzzante - Flora - Tetrarca-Marienne

Akt II.

bei Calderon:	bei Cicognini:
	Sz. I Claudio-Leonoro
Sz. I. Dos Soldados Romanos	Sz. II. Arcindo-Claudio-Leonoro
Sz. II. Otaviano-Dos Soldados Romanos Sz. III Otaviano-Dos Soldados Romanos-Capitan	Sz. III. Ottaviano-Claudio-Leonoro
Sz IV. Tetrarca-Otaviano-Soldados-Capitan	Sz. IV. Tetrarca-Ottaviano-Claudio-Leonoro
	Sz. V. Leonoro-Claudio
Sz. V. Capitan-Otaviano-Tetrarca	
Sz. VI. Dos Soldados-Polidoro	Sz. VI. Leonoro-Claudio-Trivello
Sz. VII. Dos Soldados - Tetrarca-Capitan-Polidoro	Sz. VII. Ruzzante-Claudio-Leonoro-Trivello
Sz. VIII. Tetrarca-Polidoro	
Sz. IX. Tetrarca	
Sz. X. Filipo-Tetrarca	Sz. VIII Ruzzante-Tetrarca
	Sz. IX. Trivello-Ruzzante
Sz. XI. Aristobolo-Mariene-Libia	
Sz. XII. Tolomeo-Aristobolo-Mariene-Libia	
Sz. XIII. Tolomeo-Libia	Sz. X. Tolomeo-Celinda
Sz. XIV. Tolomeo-Filipo Sz. XV. Tolomeo-Filipo	Sz. XI. Tolomeo-Ruzzante
Sz. XVI. Tolomeo	

bei Calderon:	bei Cicognini:
Sz. XVII. Sirene-Tolomeo Sz. XVIII. Libia-Sirene-Tolomeo Sz. XIX. Tolomeo-Libia	Sz. XII. Celinda-Tolomeo-Ruzzante
Sz. XX. Marieno-Tolomeo-Libia Sz. XXI. Marione-Tolomeo Sz. XXII. Mariene	Sz. XIII. Marienne - Tolomeo - Celinda-Ruzzante
Akt III.	
Sz. I. Otaviano-Capitan-Mariene (dentro)	Sz. I. Ottaviano-Claudio-Leonoro
	Sz. II. Ruzzante-Ottaviano-Claudio-Leonoro
Sz. II. Filipo-Tolomeo-Mariene-Otaviano-Capitan	Sz. III. Ruzzante - Celinda - Flora-Marienne-Ottaviano-Claudio-Leonoro
Sz. III. Tetrarca-Polidoro-Filipo-Tolomeo-Mariene-Otaviano-Capitan Sz. IV. Polidoro-Soldados Sz. V. Polidoro-Soldados-Aristobolo Sz. VI. Tetrarca-Mariene	Sz. IV. Tetrarca-Ruzzante-Celinda-Flora - Marienne - Ottaviano-Claudio-Leonoro
Sz. VII. Tetrarca	
Sz. VIII. Filipo - Tolomeo - Tetrarca	Sz. V. Ruzzante-Tetrarca
Sz. IX. Tolomco-Filipo-Tetrarca	Sz. VI. Tolomeo-Ruzzante-Tetrarca
Sz. X. Otaviano-Tolomeo	Sz. VII. Ottaviano- Tolomeo Sz. VIII. Ruzzante-Ottaviano-Tolomeo
Sz. XI. Mariene-Sirene	Sz. IX. Marienne-Celinda-Flora
Sz. XII. Otaviano-Tolomeo-Mariene-Sirene Sz. XIII. Otaviano-Mariene-Sirene Sz. XIV. Mariene-Otaviano	Sz. X. Ottaviano-Marienne-Celinda-Flora-Tolomeo
Sz. XV. Tetrarca	Sz. XI. Tetrarca
Sz. XVI. Otaviano-Mariene-Tetrarca	Sz. XII. Ottaviano-Marienne-Tetrarca
Sz. XVII. Tolomeo-Libia-Aristobolo-Filipo-Polidoro-Tetrarca-Otaviano.	Sz. XIII. Tolomeo-Celinda-Aristobolo-Tetrarca-Ottaviano-Marienne.

Akt I.

Ort der Handlung: Jerusalem.

In der ersten Szene verabschiedet sich Aristobul vom Tetrarchen. Aus ihrem Gespräch entnehmen wir, dass Herodes ihn, den Bruder von Herodes' Gattin Marienne, mit dem Befehl der Hilfstruppen betraut hat, die das unter seinem

Feldherrn und Freunde Tolomeo gegen Rom ausgesandte jüdische Heer verstärken sollen. Zu diesem Unternehmen bewegt den Tetrarchen seine Liebe zu Marienne, die er auf den römischen Kaiserthron erheben will. Aristobul ermahnt den Tetrarchen zu seiner Gattin zurückzukehren, die soeben sich sehr bekümmert zeigte. Der Tetrarch erklärt sich zwar ihre Trauer durch den Schmerz über die Trennung von ihrem Bruder Aristobolo, befolgt aber dessen Rat und verlässt ihn um Marienne zu trösten. Es folgt nun ein Zwiegespräch zwischen Aristobolo und seinem Diener Trivello, der spasshaften Figur des Stückes. Trivello beklagt sich, dass er nunmehr auf seine bisherige bequeme Lebensweise verzichten und sein Leben im Kriege gegen die Römer aufs Spiel setzen müsse, gegen die er doch gar keinen Grund zur Feindschaft habe. Aristobul erinnert ihn daran, dass die gegen Rom ins Feld geschickten Hebräer dem Herodes und seiner Gemahlin Marienne glorreiche Lorbeeren gewinnen sollen. Trivello aber versteht nicht, wie man aus so geringfügigem Grunde Krieg führen könne und sagt, er wolle jetzt in die Küche gehen um sich an dem Koch zu rächen; denn dieser habe recht wohl um den Wunsch des Tetrarchen und seiner Gemahlin gewusst, trotzdem aber kürzlich den Lorbeer abgerissen und ihn für die Küche verwandt. Aristobolo aber hält ihn zurück und versichert ihn, er werde in diesem Kriege sein Glück machen. Da fühlt Trivello sich plötzlich als ein Held, der brennt sich mit Ruhm zu bedecken, erklärt aber gleich darauf, wenn er diesmal nicht mit heiler Haut davonkomme, werde er sich nie mehr in eine derartige Unternehmung einlassen.

Diese Szene ist vollkommen auf Rechnung des Cicognini zu setzen. Ihm kam es darauf an schon gleich zu Anfang die komische Figur des Trivello einzuführen, während bei Calderon der Spassmacher Polidoro vor der 7. Szene nicht erscheint.

Szene 2: Marienne erwartet mit ihren beiden Hoffräulein Celinda und Flora den Sterndeuter Mulearbe, den sie über ihr Schicksal befragen will. Dann klagt sie den beiden ihren

Kummer, den sie sich nicht erklären könne. Trotzdem ihr Gatte und sie von ganzem Herzen einander zugetan seien, könne sie dennoch nicht froh werden, denn sie fürchte beständig ein ungewisses Unheil, das ihr alle Ruhe raube. Um diesem unerträglichen Zustande ein Ende zu machen, habe sie sich an den Sterndeuter Mulearbe gewandt.

Szene 3: Mulearbe hat in den Sternen die Geburtsstunde von Marienne gelesen und beschränkt sich auf folgende Prophezeiung: *Il ferro che porta al fianco il Tetrarca tuo marito, priverà di vita quella persona, che da lui è più amata, e Marienne sarà preda del Maggior Mostro del Mondo.*

In Szene 2 und 3 überträgt Cicognini auf die Bühne Geschehnisse, die bei Calderon lediglich von Mariene und dem Tetrarchen berichtet werden. Diese Abweichung von der spanischen Vorlage muss als eine sehr glückliche bezeichnet werden. Dramatisch war es entschieden wirksamer die Zuschauer sowohl als auch Marienne selbst zuerst über ihr Schicksal einige Zeit in Unkenntnis zu lassen, dann aber die Weissagung des Mulearbe auf die Bühne selbst zu verlegen.

Szene 4: Die vierte Szene entspricht der ersten und zweiten in der ersten Jornada des spanischen Stückes. Der Tetrarch fragt Marienne nach der Ursache ihres Kummers. Sei sie vielleicht deswegen so niedergeschlagen, weil sie fürchte, die Unternehmung ihres Bruders möchte unglücklich ausgehen und so ihre Hoffnung sich als römische Kaiserin gekrönt zu sehen unerfüllt bleiben? Marienne aber erwidert ihm, dass ihr höchstes Glück nicht in der Vermehrung ihrer Macht bestehe, sondern einzig in dem Besitze ihres Gatten und seiner Liebe zu ihr. Bereits sehe sie aber dieses Glück in Zukunft zerstört. Sie erzählt die Weissagung des Mulearbe dem Tetrarchen. Dieser erklärt, Marienne brauche den Worten des Sterndeuters keine Beachtung zu schenken: ihre erhabene Schönheit mache sie den Unsterblichen gleich, so dass sogar die Sterne ihr gehorchen müssen. Marienne nimmt das Lob ihres Gemahls zwar als berechtigt an, führt es aber auf seine Liebe zu ihr zurück und sagt, den Weissagungen eines so berühmten

Mannes wie Mulearbe müsse man Glauben schenken. Der Tetrarch sucht nun Marienne auf folgende Weise zu beruhigen: Entweder sei die Weissagung des Sterndeuters wahr oder falsch. In letzterem Falle brauche man sich nicht weiter darum zu bekümmern: sei sie aber wahr, so habe Marienne einen grossen Vorteil vor den andern Sterblichen insofern voraus, als diese nie wüssten, wann der Tod sie ereile, während Marienne die Ursache ihres Todes genau bekannt sei. Nun solle sie durch den Dolch, den Herodes am Gürtel trage, ihr Leben einbüssen, zugleich aber dem grössten Scheusal der Welt zum Opfer fallen: folglich müsse dieses Scheusal sie mit dem Dolche töten. Das könne jedoch er selbst recht wohl verhindern, indem er den Dolch stets bei sich trage. Marienne macht ihn nun darauf aufmerksam, dass man ihm den Dolch entreissen könne, und jetzt will er ihn ihr selbst zur Aufbewahrung übergeben. Sie aber weigert sich entschieden die Waffe in Empfang zu nehmen. Sie ihr selbst zu überlassen wäre ebenso töricht als der Versuch den Palast bei Ausbruch eines Brandes vor den Flammen dadurch zu bewahren, dass man das Feuer in seine Nähe brächte.

Marienne: *No; guardimi il Cielo. Se questo Palazzo fosse minacciato d'incendio, non sarebbe pazzia l'avvicinarvi il fuoco? Quel ferro minaccia la mia ruina. Stiasi dunque da me lontano.*"

Und jetzt ergreift der Tetrarch den Dolch und um Marienne für immer davor zu sichern, schleudert er ihn in die Fluten des Jordans. Zum grossen Schrecken des Herodes und seiner Gemahlin hört man gleich darauf einen Wehruf ausserhalb des Palastes. Ruzzante eilt fort, und kurze Zeit nachher sieht man ihn mit einem Verwundeten zurückkehren.

Der Vergleich dieser Szene mit dem spanischen Vorbild zeigt uns, dass auch hier der Tetrarch den Worten des Sterndeuters, dessen Name aber nicht genannt wird, keine Bedeutung beilegt. Der Hinweis auf Mariennens überlegene Schönheit, der sogar die Gestirne gehorchen müssten, ist Cicogninis eigene Erfindung. Ein solcher Beweisgrund musste sich aber selbst im Munde eines so verliebten Gemahls wie

des Tetrarchen ziemlich lächerlich ausnehmen. Dann aber erscheint wiederum Cicognini dem Spanier überlegen durch die Schlussfolgerung, die er den Tetrarchen aus der Erklärung des Mulearbe ziehen lässt und die sich viel vernünftiger ausnimmt als die spitzfindigen Erwägungen bei Calderon. Statt nämlich zu der doch recht naheliegenden Annahme zu kommen, dass Marienne von dem sie bedrohenden Ungeheuer mit dem Dolche getötet werden müsse, sieht in dem spanischen Stücke der Vierfürst sein Weib von einem zweifachen Tode bedroht: den einen soll sie durch den Dolch, den andern durch das Scheusal erleiden. Da aber kein Mensch zweimal sterben könne, so müsse die eine Hälfte der Weissagung notwendigerweise erlogen sein. Deshalb wäre es töricht der andern Hälfte dennoch Glauben zu schenken, da sie ja ebensogut als die erste falsch sein könne.

Während nun bei Calderon der Tetrarch den Dolch alsbald ins Meer schleudert, will er ihn bei Cicognini zunächst bei sich tragen. dann aber durch Marienne aufbewahren lassen. Ganz dasselbe Ansinnen stellt er an sie bei Calderon, jedoch in einer späteren, der XIII. Szene des I. Aktes. Mariennens oben angeführte Erwiderung ist folgender Stelle bei Calderon [1]) nachgeahmt:

Fuera buena prevencion
En el humano sentido,
Para estorbar que se abrase
Este supremo edificio,
Acompañarle del fuego?

In dem italienischen Drama wirft der Tetrarch den Dolch in den Jordan, in dem spanischen Stücke ins Meer. das nach Calderons Ansicht sich offenbar bis Jerusalem erstreckt.

Auf diesen Irrtum Calderons hat bereits Markus Landau [2])

---

[1]) *Comedias . . . Coleccion . . . hecha é ilustrada por Don Juan Eugenio Hartzenbusch.* Madrid 1848. Tomo Primero, pag. 246, Sp. 2.
[2]) Kochs Z. f. vgl. Lit.-Gesch. N. F. (1895). VIII, pag. 281.

in seiner Abhandlung über die Dramen von Herodes und Marianne hingewiesen.

Szene 5: Zu Beginn der fünften Szene führt Ruzzante einen Verwundeten herein, in dem Celinda zu ihrem grossen Schmerze ihren Bräutigam Tolomeo erkennt. Der vom Tetrarchen in den Jordan geworfene Dolch hat Tolomeo getroffen und steckt ihm noch in der Brust. Herodes will die Waffe aus der Wunde ziehen, Tolomeo aber verhindert ihn daran, da er glaubt, dass dies sein Ende nur beschleunigen würde und ihm sehr daran gelegen ist vor seinem Tode seine Erlebnisse dem Vierfürsten zu berichten. So erzählt er ihm denn, dass die durch die Hilfstruppen des Aristobolo verstärkte Heeresmacht der Hebräer von Oktavians Truppen geschlagen wurde, wobei Aristobolo und sein Diener in Gefangenschaft gerieten. Tolomeo selbst, der Aristobolo zu Hilfe kommen wollte, wurde in die Wellen des Jordans gestossen, klammerte sich an einen Baum und liess sich stromabwärts treiben. In dem Augenblick, als zwei Barken herankamen um ihm zu helfen, traf ihn der Dolch des Herodes, den vor seinem Tode nochmals sehen zu können er sich glücklich schätzt. Der Tetrarch stellt fest, dass die Wunde des Tolomeo ungefährlich ist. Er wird dem Arzte übergeben: seine besorgte Braut Celinda eilt ihm nach. Der Vierfürst ist zwar anfangs über die unerwartete Wendung der Dinge sehr betroffen, doch bald fasst er wieder Mut, steckt den verhängnisvollen Dolch in die Scheide und spricht die Hoffnung aus durch seinen Besitz das Glück zu zwingen Marienne beständig treu zu bleiben. Diese aber ist von schlimmen Ahnungen erfüllt.

Calderon lässt den Tetrarchen selbst mit seinem Gefolge hinauseilen und bald darauf mit Tolomeo zurückkehren. Dessen Braut Libia, die mit Mariene und Sirene auf der Bühne zurückbleibt, erkennt zwar wie bei Cicognini ihren Bräutigam Tolomeo, leistet aber dann der Aufforderung ihrer Herrin sich mit ihr zu entfernen ohne weiteres Folge, noch bevor Tolomeo hereingebracht wird. In der italienischen Bearbeitung dagegen bleibt Celinda mit Marienne und Flora

auf der Bühne zurück. Da, wie bei Calderon, niemand um ihr Verhältnis zu Tolomeo weiss, bemüht sie sich ihre Gefühle vor den andern möglichst zu verbergen, und als er hinausgeführt wird, bittet sie Marienne ihm folgen zu dürfen. Im Calderonschen Drama steckt dem Verwundeten der Dolch in der Schulter, im italienischen Stücke in der Brust. In beiden Dramen aber wirkt es komisch, wenn er mit dem Stahl im Körper dem Tetrarchen einen ausführlichen Bericht erstattet, der bei Cicognini allerdings wesentlich kürzer ist als im spanischen Drama, wo er nicht weniger als 76 Verse umfasst.

Calderon lässt uns in Unkenntnis über das Los von Aristobolo, der bei ihm bis jetzt noch nicht aufgetreten ist. Cicognini aber, der uns mit ihm und Trivello in der ersten Szene bereits bekannt gemacht hat, bereitet in der fünften den Zuschauer auf die nun folgende vor, indem er uns durch Tolomeo von der Gefangennahme des Aristobolo und seines Dieners berichtet.

Szene 6: Diese Szene führt uns nach Rom vor das Zelt des Kaisers Ottaviano. — Trivello macht dem Aristobolo die heftigsten Vorwürfe. Er habe ihn veranlasst in den Krieg mitzuziehen und die heimatlichen Fleischtöpfe im Stiche zu lassen; denn jetzt seien er und Aristobolo gefangen und der grössten Not preisgegeben. Trivello, der seinen Herrn beständig duzt, wird immer unverschämter, bezeichnet ihn mit den Worten Schwein, Dieb und Räuber und droht ihm einen Tritt auf den Bauch zu geben. Aristobolo verliert endlich die Geduld und versetzt ihm mehrere Ohrfeigen. Dann mässigt er seinen Zorn, weil er den Trivello, der mit ihm die Kleider getauscht hat und sich für ihn ausgeben soll, notwendig braucht. Auch hält er ihm seine Einfalt und seine langjährigen Dienste zugute und redet ihm zu furchtlos näherzutreten, er habe soeben nur Scherz mit ihm getrieben. Jetzt aber wird Trivello wieder anmassend und erklärt, er wolle dem Tetrarchen schreiben, dass Aristobolo ihn geohrfeigt habe. Auch werde er den Herodes bitten die Ohrfeigen, die ihm Aristobul in Rom gegeben, diesen zu

Jerusalem durch Hiebe auf den Hintern entgelten zu lassen. Nun gibt Aristobolo klein bei und bittet den Trivello um Verzeihung. Dieser jedoch verlangt jetzt seine Kleider zurück. Der bestürzte Aristobolo erinnert ihn daran, dass bereits der Kaiser sich durch ihre Verkleidung habe täuschen lassen und ihn für Trivello, diesen aber für Aristobolo halte. Schliesslich wirft sich der Prinz dem Trivello zu Füssen und versichert ihm, es tue ihm von Herzen leid ihn misshandelt zu haben. Trivello heisst ihn aufstehen, ihm die Hand küssen und vor ihm den Hut abziehen. Dann muss er sich vor ihm verneigen und ihm mehrmals einen guten Tag wünschen. Hierauf fordert ihn Trivello auf seinen Fehltritt zu bekennen, Abbitte zu leisten und den Himmel zu bitten ihn in ein wildes Tier zu verwandeln, falls er sich wieder seinem Diener gegenüber vergessen sollte. Hiebei muss Aristobolo wie ein kleiner Schuljunge Wort für Wort wiederholen, was Trivello ihm vorsagt. Der Prinz hat gerade noch Zeit seinen Diener zu ermahnen ja nicht aus der Rolle zu fallen, als bereits Ottaviano sich zeigt.

Diese Szene ist von Cicognini völlig frei erfunden, bei Calderon hätte er wohl schwerlich ein Vorbild dafür angetroffen. Der Charakter des Aristobolo ist hier vollständig ins Burleske herabgezogen. Doch dürfen wir das Cicognini nicht allzusehr verübeln, da er lediglich dem Geschmacke seiner Zeitgenossen huldigte. Er war vor allem auf die komische Wirkung bedacht, und dazu bot ihm die auch im spanischen Drama stattfindende Verkleidung eine treffliche Gelegenheit. Jedenfalls wusste sich Cicognini bei derartigen Szenen immer noch mehr zu mässigen als die meisten seiner Zeitgenossen. Einen Beweis hiefür liefern z. B. die komischen Figuren der ihm fälschlich zugeschriebenen Stücke, von denen zum Teil noch später die Rede sein wird.

Szene 7: Der siegesstolze Ottaviano tritt mit seinen beiden Räten Claudio und Leonoro auf und ordnet an, dass man die gefangenen Hebräer zwar scharf überwachen, aber frei umhergehen lassen solle. Claudio ergeht sich in Lobpreisungen des Kaisers, mit dessen Ruhm sich nichts ver-

gleichen lasse. Leonoro zeigt ihm die Ankunft des Aristobolo, seines Feindes, an. Er fügt hinzu, dass Aristobolo der Schwager des Tetrarchen und der Bruder von dessen Gemahlin Marienne sei, deren Schönheit er hervorhebt. Auf Geheiss des Kaisers spricht Leonoro dem Trivello, den er für Aristobolo hält, Mut zu und weist auf die Grossmut des Ottaviano hin. Trivello erklärt sich als der Sklave des Kaisers, und als dieser ihn auffordert einen Wunsch zu äussern, schildert er ausführlich die Zubereitung eines Gerichts, welches er schliesslich als maccheroni bezeichnet und das er gerne seinem servo Trivello verschaffen möchte, wie er sagt. Ottaviano fragt dann den Trivello (vermeintlichen Aristobolo) nach den Plänen des Tetrarchen und nach den Gründen, die diesen zum Kriege gegen Rom bewogen hätten. Auf Rat des Aristobolo erwidert Trivello, er könne hierüber keine Auskunft geben; das begründet er damit, dass er vorgibt, er und seine Schwester Marienne seien meistens auf der Jagd gewesen und hätten sich um die Pläne des Tetrarchen nicht gekümmert. Im übrigen verweist Trivello den Kaiser auf Aristobolo, der seine Rolle spielt. Bei dieser Gelegenheit verrät sich Trivello beinahe, indem er Aristobolo mit „Signor“ anredet, dann aber gerade noch rechtzeitig sich besinnt. Aristobolo sucht das merkwürdige Benehmen des Trivello zu entschuldigen, der bei seiner Gefangennahme mit dem Kopfe gegen einen Schild gerannt sei und noch immer unter den Folgen dieses Unfalls zu leiden habe. Die Unternehmung des Tetrarchen erklärt er durch dessen Ruhmbegierde und Hang zu kriegerischen Unternehmungen. Gleich darauf aber bringt Claudio dem Kaiser eine Kassette, die man unter dem Gepäck des Aristobolo fand. Sie enthält einen Brief des Tetrarchen an Aristobolo, worin dieser daran erinnert wird, dass der gegenwärtige Krieg bezwecke Herodes und seiner Gemahlin die römische Kaiserkrone zu gewinnen. Zum grossen Leidwesen des Trivello schenkt daraufhin der Kaiser dem Aristobolo die Freiheit, während er sich über das Schicksal des Trivello, den er noch immer für Aristobolo hält, noch nicht schlüssig geworden ist. Dann findet er das

Bild von Marienne, in das er sich sofort verliebt und das er mit überschwenglichen Worten preist. Als Aristobolo sieht, welch grossen Eindruck das Bild seiner Schwester auf den Kaiser gemacht hat, beschliesst er ihm nicht zu verraten, wen es vorstellt. Vom Kaiser über das Original befragt, erklärt er, die auf dem Bilde Dargestellte sei eine bereits verstorbene, von ihm geliebte Hebräerin: zum Andenken an sie habe er ihr Bild stets bei sich getragen. Sie heisse Arianna und sei in Jerusalem begraben. Der Kaiser bemerkt hiezu, dass Ariannas Tod ihn nicht hindern werde ihr schönes Bild zu verehren und anzubeten. Als er sich entfernt hat, beruhigt Aristobolo den trostlosen Trivello. der nach seinen unliebsamen Erfahrungen sich bereits der Kleider seines Herrn entledigen will. Aristobolo verspricht ihm Rom nicht ohne ihn zu verlassen. Trivello bedauert, dass Aristobolo den Kaiser nicht wenigstens an sein Versprechen bezüglich der maccheroni erinnert habe.

Bei Calderon tritt Otaviano zunächst allein auf (in Escena VI der Jornada Primera) und freut sich nun bald seinem Siege durch die Gefangennahme von Antonio und Cleopatra die Krone aufzusetzen. Escena VII beginnt damit, dass ein Hauptmann Aristobolo und Polidoro hereinführt. Sie treten zum erstenmal in dem Stücke auf, haben aber bereits die Kleider vertauscht, ohne dass Calderon uns zuvor davon irgendwie in Kenntnis gesetzt hätte. Cicognini aber lässt die beiden Gefangenen zunächst in Szene 6 allein auftreten. Ihre komischen Auseinandersetzungen lassen uns mit grosser Neugierde dem Augenblick entgegensehen, wo Trivello vor dem Kaiser die Rolle des Aristobolo spielen soll. Bei Calderon sucht nun Otaviano vor allem das Schicksal von Antonio und Cleopatra zu erfahren, deren tragisches Ende ihm Aristobolo, den er für den Diener hält, ausführlich berichtet. Der praktische Bühnendichter Cicognini aber hat mit Recht das alles weggelassen, da es zur Entwicklung der Handlung nichts beiträgt. Derselbe Vorwurf lässt sich ihm zwar auch machen, wenn er Trivello den Kaiser um ein Gericht maccheroni bitten lässt:

doch waren solche Szenen, wie schon erwähnt, ein Hauptanziehungspunkt des damaligen Theaters. Als Otaviano den spanischen „gracioso“ fragt, warum der Kaiser ihn gegen Rom ins Feld schickte, beschränkt sich Polidoro darauf die Handlungsweise des Tetrarchen auf den Umstand zurückzuführen, dass Herodes sein Schwager und ihm infolgedessen wenig gewogen sei. Cicogninis Trivello spielt zwar auch auf das verwandtschaftliche Verhältnis an, in dem er, wie der Kaiser glaubt, zu dem Tetrarchen steht, ohne aber diesen Umstand als den Grund zu bezeichnen, der Herodes zu seiner Unternehmung gegen Ottaviano veranlasst habe. Trivello versucht vielmehr sich auf die Jagd hinauszureden, die ihm keine Zeit gelassen habe sich mit den Kriegsplänen des Tetrarchen zu beschäftigen. Im Gegensatze zu dem bei weitem nicht so komisch wirkenden Polidoro, der sich vor dem Kaiser ebenso gewählt ausdrückt wie sein Herr, fühlt Trivello offenbar, dass er der Situation nicht mehr gewachsen ist, und überlässt Aristobolo das Wort, was bei Calderon nicht der Fall ist. Von der Stelle an, wo Otaviano die Kassette überbracht wird, bis zum Schlusse der Szene hält sich Cicognini ziemlich genau an die spanische Vorlage. Nur erkundigt sich bei Calderon Kaiser Otaviano nicht nach dem Namen der auf dem Bilde Dargestellten. Ausserdem lässt der Kaiser, sobald er den Brief des Tetrarchen gelesen hat, den Polidoro ins Gefängnis abführen und beklagt schliesslich in einem Monolog den Tod der schönen Unbekannten, während er bei Cicognini sich noch vor Aristobolo und Trivello entfernt, die allein auf der Bühne bleiben.

Szene 8: In dieser Szene sehen wir Tolomeo bereits wiederhergestellt. Er ist im Begriff Jerusalem zu verlassen, worüber Celinda sehr unglücklich ist. Sie versichert ihn in leidenschaftlichen Worten ihrer Liebe.

In Szene 9 wird ihr Zwiegespräch durch das Auftreten des Tetrarchen unterbrochen, der von Marienne und Flora begleitet ist. Marienne ist noch immer von bangen Ahnungen erfüllt. Dem Tetrarchen gelingt es seine Gattin zu beruhigen. Er erinnert sie daran, dass er ihren Feind, den Dolch, wohl

geborgen bei sich trage. Sie ermahnt den Tetrarchen die Waffe gut zu verwahren. Er gesteht Marienne schliesslich, dass ihre aussergewöhnliche Schönheit ihn eifersüchtig mache, obwohl ihre Treue über jeden Zweifel erhaben sei.

In Szene 10 benachrichtigt Ruzzante den Tetrarchen davon, dass Ottaviano mit einem grossen Heere in Jerusalem eingerückt sei. Marienne will ihren in den Kampf eilenden Gatten begleiten, indem sie ihn versichert, dass das Leben ohne ihn keinen Wert für sie habe. Er aber hält sie zurück und eilt allein fort.

In den soeben besprochenen kurzen drei Szenen schreitet bei Cicognini die Handlung rasch vorwärts, bei Calderon dagegen nimmt sie einen viel schleppenderen Gang. Zunächst tritt Libia allein auf und beklagt das traurige Los des Tolomeo, dessen baldigen Tod sie voraussieht. Ihre Befürchtungen erweisen sich jedoch später als unbegründet. Die 9. Szene des italienischen Dramas entspricht der 13. der spanischen Vorlage. Bei Calderon tritt zunächst in Szene 12 Filipo mit dem Dolche auf. Bei Besprechung dieser Szene macht sich Markus Landau mit Recht über Filipo lustig. Obwohl ihm nämlich der Tetrarch den Dolch zur Aufbewahrung übergeben hat, bringt Filipo seinem Herrn die Waffe zurück. Bei Cicognini dagegen hat der Tetrarch den Dolch behalten in der Hoffnung auf diese Weise Marienne am besten vor dem sie bedrohenden Unheil zu schützen (vgl. Szene 6). Ganz unbegreiflich erscheint uns aber bei Calderon der Entschluss des Tetrarchen den Dolch Mariene selbst zu übergeben. Bei Cicognini trägt er sich allerdings mit derselben Absicht; doch geschieht dies bereits in Szene 4, also noch vor der Verwundung des Tolomeo, zu einer Zeit, wo Herodes keinen Grund hat auf die Worte des Sterndeuters viel Gewicht zu legen. In der 13. Szene des Calderonschen Stückes aber gibt der Tetrarch selbst zu, dass der Dolch, der auf so sonderbare Weise in seine Hand zurückgelangt sei, ihm jetzt Furcht einflösse. Trotzdem will er ihn Mariene übergeben, da er fürchtet, dass seine Eifersucht das Ungetüm sein könne, welches Marienens

Leben bedroht. Schon gleich zu Beginn der Jornada Primera hat er seine Eifersucht zu erkennen gegeben, bei Cicognini aber tut er dies erst in der 9. Szene, ohne jedoch zu ahnen, dass seine Eifersucht das Ungeheuer ist, das seine Gattin bedroht. Deshalb hält er es in dem italienischen Drama auch jetzt noch für angezeigt den Dolch bei sich zu tragen.

Die ganze Szene ist bei Cicognini in die Form eines lebhaften Zwiegespräches gekleidet, das in kurzen, knappen Sätzen sich zwischen dem Tetrarchen und Marienne beständig hin- und herbewegt. Ganz anders bei Calderon! In einer 132 Verse umfassenden Rede verbreitet sich der Tetrarch über die Prophezeiung des Sterndeuters und sucht zu beweisen, dass der Dolch bei Mariene besser aufgehoben sei als bei ihm. Mariene aber weist in einer ebenso langatmigen Erwiderung das Ansinnen des Tetrarchen zurück.

Die letzte (10.) Szene des I. Aktes unterscheidet sich von der Schlusszene des spanischen Stückes dadurch, dass bei Calderon Mariene den Tetrarchen umsonst veranlassen will ins Gebirge zu fliehen, während bei Cicognini sie ihr Gemahl nur mit Mühe daran verhindern kann an seiner Seite zu kämpfen und sein Los zu teilen.

Akt II.

Der II. Akt versetzt uns nach Rom. In der 1. Szene erfahren wir aus einem Zwiegespräch zwischen Ottavianos Räten Claudio und Leonoro, dass der Tetrarch nach tapferer Gegenwehr besiegt und gefangen wurde. Bei Calderon erfahren wir die Gefangennahme des Tetrarchen erst in der 3. Szene durch den Hauptmann, der dem Kaiser die Ankunft des Herodes meldet.

In der 2. Szene ist Arcindo in Gegenwart der beiden Räte damit beschäftigt das lebensgrosse Bild Mariennens über einer Türe, entsprechend dem Befehl des Kaisers, aufzuhängen. Dann entfernt sich Arcindo eilends, da bereits der Kaiser naht.

Dieser Auftritt entspricht der 1. Szene der Jornada Segunda, wo an Stelle des Arcindo zwei Soldaten mit dem

Aufhängen des Bildes beschäftigt sind. Da sie den Kaiser kommen sehen, beenden sie ihre Arbeit in aller Eile. Infolgedessen wird das Bild nur schlecht befestigt, was der eine der beiden Soldaten ausdrücklich feststellt. Dadurch wird das spätere Herabfallen des Bildes besser begründet als bei Cicognini. Arcindo tut keine Äusserung, aus der wir schliessen könnten, dass er seine Arbeit vorzeitig abbrechen musste.

In der 3. Szene lässt Cicognini den Kaiser mit den beiden Räten auftreten. Seine Siegesfreude ist durch den Tod der vermeintlichen Arianna sehr getrübt worden. Er betrachtet und bewundert ihr über der Tür aufgehängtes Bild und rühmt die Kunst des Malers Orleando, der es verfertigt hat. Dann meldet Claudio dem Ottaviano die Ankunft des Tetrarchen. Der Kaiser beschliesst gegen den Vierfürsten grossmütig zu verfahren und ihn seinem Rang entsprechend zu empfangen.

Hier fasst Cicognini in einer einzigen Szene die 2., 3. und den Anfang der 4. Szene seiner spanischen Vorlage zusammen, die er wesentlich gekürzt und teilweise auch abgeändert hat. So liess er, als für die Entwickelung der Handlung vollkommen überflüssig, die Stelle weg, wo bei Calderon der Kaiser den einen der beiden Soldaten fragt, ob es ihm gelungen sei von Aristobolo (in Wirklichkeit Polidoro) nunmehr eine befriedigende Auskunft über das Original des Bildes zu erhalten, was der Gefragte verneinen muss. Die Ankunft des Vierfürsten wird bei Calderon auf sehr poetische Weise durch den Schall gedämpfter Trommelwirbel angekündigt, die der Kaiser mit seiner Klage um die tote Unbekannte in Zusammenhang bringt. Cicognini hat diese Stelle, welche nichts zur Handlung beiträgt, in seiner Prosabearbeitung mit Recht weggelassen. Am Schlusse der 3. Szene beschliesst Ottaviano in der italienischen Fassung grossmütig gegen den Tetrarchen zu verfahren, den er auch als Feind zu achten weiss. Hier weicht Cicognini stark von seiner Vorlage ab. In dieser nämlich erscheint Ottaviano zu Beginn der 4. Szene nicht als der grossmütige Kaiser,

sondern als der in seinem Stolz beleidigte Tyrann, der das Bündnis des Tetrarchen mit Marco Antonio als verräterische Empörung bezeichnet.

Szene 4: Cicognini lässt den Tetrarchen sich mit Erfolg auf die Grossmut Oktavians berufen. Plötzlich erblickt Herodes das Bild Mariennens in der Hand des Kaisers. Dieser schliesst aus der grossen Bestürzung des Tetrarchen, dass er seine Unternehmung gegen Rom jetzt bereut, und redet ihm zu keine Furcht zu hegen, er sei ihm (Ottaviano) vielleicht teurer, alser glaube. Diese vollkommen auf Rechnung Cicogninis zu setzende, an sich ganz harmlose Äusserung des Kaisers muss Herodes nur noch mehr in dem Verdachte bestärken, dass Ottaviano in unerlaubte Beziehungen zu Marienne treten wolle. Ottaviano versichert ihn nochmals seiner Freundschaft und fordert ihn auf ihm in seine Gemächer zu folgen. Jetzt aber fällt Herodes das grosse, über der Tür befestigte Bild Mariennens in die Augen. Er zweifelt nicht länger, dass der Kaiser Marienne liebt, und beschliesst ihn zu töten. Ottaviano wundert sich, dass Herodes so lange zögert ihm zu folgen. Dieser entschuldigt sein Säumen mit den Betrachtungen, die er soeben über sein Unglück angestellt habe. Sobald jedoch der Kaiser sich anschickt mit Herodes abzugehen und diesem den Rücken kehrt, führt der Tetrarch mit dem Dolche einen Stoss gegen Ottaviano. In demselben Augenblicke tut ihm aber das offenbar sehr mitleidige Bild den Gefallen derart herunterzustürzen, dass es an Stelle des Kaisers durchbohrt wird. Dieser ist empört über die hinterlistige Tat des Herodes, der ihm für seine Grossmut so schlechten Dank gewusst habe. Daraufhin gesteht der Tetrarch dem Kaiser, weshalb er ihm nach dem Leben strebte, und fordert ihn schliesslich auf falls er Mariene liebe, ihn selbst mit eigner Hand niederzustossen, oder ihn unter grausamen Foltern hinrichten zu lassen. Ottaviano erwidert ihm, er habe nicht gewusst, dass das Bild Marienne darstelle. Ein Diener des Aristobolo, dem es gehörte, habe als Original eine bereits verstorbene Hebräerin bezeichnet. Zwar habe er sich in

das schöne Bild verliebt, nicht aber in die Reize Mariennens. Sei es doch mit der Würde eines Oktavian unvereinbar durch solch sträfliche Neigung sich eines freventlichen Eingriffes in die heiligen Rechte der Ehe schuldig zu machen. Er schliesst mit den Worten: „Es lebe die göttliche Marienne, welche mich beschirmt und bewacht: dir aber sei das Leben geschenkt!"

Herodes kann sich mit dieser Erklärung nicht zufrieden geben. Wenn er seine Begnadigung Mariennens Schönheit danke, wolle er lieber auf das Leben verzichten. Der Kaiser hält Herodes vor, dass seine Eifersucht ihn unzurechnungsfähig gemacht habe: deshalb sei es nur eine Forderung der Gerechtigkeit, wenn er ungestraft ausgehe. Doch werde er ihm den Dolch nicht zurückgeben, da man Kindern und Rasenden keine Waffen überlassen dürfe. Herodes ist auch jetzt noch nicht zufrieden und will lieber sein Leben einbüssen als Marienne von einem andern geliebt wissen. Der Kaiser fühlt Mitleid mit Herodes und gibt ihm den unbegreiflichen Rat Marienne zu töten. Der Tetrarch gibt zu, dass er an einen solchen Ausweg auch bereits gedacht habe. Die Erklärungen des Kaisers haben ihn offenbar noch immer nicht beruhigt; denn am Schlusse der Szene erklärt er bei sich selbst, er wolle dem Kaiser das Herz aus dem Leibe reissen, wenn er auf seiner Liebe zu Marienne beharre.

Auch bei Calderon huldigt am Anfang der Szene der Tetrarch dem Kaiser, wird aber von diesem sehr ungnädig empfangen. Noch bevor Otaviano ihm geantwortet hat, erblickt Herodes Marienens Bild in des Kaisers Hand, kann aber noch nicht glauben, dass es wirklich seine Gemahlin vorstelle, da der Kaiser, wie übrigens auch bei Cicognini, sich keine Mühe gibt es zu verbergen. Als er ihm aber den im Gepäck des Aristobolo vorgefundenen Brief und zufällig zugleich das Bild vor Augen hält, kann Herodes nicht länger zweifeln, dass die Dargestellte Mariene ist. Die Bestürzung, die er infolgedessen an den Tag legt, erscheint bei Calderon dem Kaiser als neuer Beweis für die Schuld des Tetrarchen, bei Cicognini aber hält sie der Kaiser für ein

Zeichen der Reue. In der italienischen Fassung erblickt der Tetrarch beide Bilder, bevor er sich entschliesst den Kaiser zu ermorden. In dem spanischen Drama bekommt er nur das kleine Bild, dieses aber zweimal, zu Gesicht, das grosse gewahrt er erst dann, als es zwischen ihn und den Kaiser fällt. In dem zweiten Teile der 4. Szene geht Cicognini ganz selbständig vor. Er lässt den Tetrarchen ein Geständnis ablegen; der Kaiser schenkt ihm das Leben und versucht alles um ihn von der Grundlosigkeit seiner Befürchtungen zu überzeugen. Bei Calderon macht der Tetrarch gar keinen Versuch sich zu rechtfertigen, und erklärt im Gegenteil sich jetzt als schuldig bekennen zu müssen falle ihm viel schwerer als der Entschluss zu dem Anschlage selbst. Hierauf verleiht der Kaiser in wenigen Worten seiner Überraschung und Entrüstung Ausdruck. Er erklärt, dass er die schöne Unbekannte wie eine Gottheit verehre, und indem er sich auf sie beruft, verkündigt er dem Tetrarchen, dass derselbe Dolch, den er soeben in mörderischer Absicht geführt habe, als Mittel zu seiner Bestrafung dienen solle. Dann lässt er ihn ins Gefängnis abführen.

In dieser Szene muss der Vergleich der beiden Dramen entschieden zu ungunsten Cicognini's ausfallen. Bei Calderon hält Otaviano das Original des Bildes so lange für tot, bis er Mariene selbst im 3. Akte von Angesicht zu Angesicht sieht. Herodes vermeidet es seine Tat zu entschuldigen. Der Kaiser erfährt infolgedessen nichts von seiner Eifersucht. Deshalb betrachtet er auch den Tetrarchen als einen gemeinen Meuchelmörder und beschliesst ihn mit dem Tode zu bestrafen. Herodes sagt sich zwar später im Gefängnis, dass der Kaiser offenbar nicht wisse, wen das Bild vorstelle, sieht aber voraus, dass Otaviano in Jerusalem Mariene kennen lernen und sich in sie verlieben werde (vgl. Szene 9 der Jornada Segunda). Bei Calderon kann uns diese Vermutung um so weniger befremden, als ja nach der bereits beschlossenen Hinrichtung des Tetrarchen die schweren moralischen Bedenken fallen werden, die bis dahin der Liebe des Kaisers zu Mariene noch im Wege standen.

Dadurch aber wird die unaufhörlich wachsende Eifersucht des Herodes viel besser begründet als bei Cicognini. In dem italienischen Stücke herrscht zu Beginn der 4. Szene eine sehr versöhnliche Stimmung zwischen den beiden Fürsten. Während bei Calderon der in seinem Stolze schwer gedemütigte Herodes die Huldigung, die er dem Kaiser erweist, mit seinen wahren Gefühlen nicht in Einklang bringen kann, spricht er in der italienischen Szene offenbar aus freiem Antriebe, voll Bewunderung für seinen ritterlichen Gegner. So sehr ist er von der edlen Denkungsart des Kaisers überzeugt, dass er es für eine Beleidigung hält sich auf dessen Grossmut ausdrücklich zu berufen: *Vorrei alla tua generosità raccomandare la mia persona, mà dubito di offendere i tuoi magnanimi pensieri. Un animo nobile e grande fra le contese più cortese diviene, l'altiero leone non assale una damma imbelle; non più di questo.*

Dass er gleich darauf einen Anschlag auf das Leben des Kaisers macht, lässt sich auch bei Cicognini noch durch den unvermuteten Anblick der beiden Bilder und einige missverstandene Äusserungen des Kaisers erklären. Auffallen muss es jedoch, wenn die Grossmut, die der Kaiser auch nach dem Anschlage an den Tag legt, und die Aufklärung, die er dem Tetrarchen über den wahren Sachverhalt gibt, die Eifersucht des Herodes auch nicht einen Augenblick zu unterdrücken vermag. Ganz unbegreiflich aber ist es, dass der sonst so edel gesinnte Ottaviano selbst dem Tetrarchen den Rat gibt Mariene zu töten, Marienne, die der Kaiser kurz zuvor als seine Lebensretterin mit den Worten bezeichnete: *Viva Marienne Deità, che custodisce e guarda la mia persona . . . !*

Die folgenden drei Szenen 5—7 sind ganz auf Rechnung Cicognini's zu setzen.

Claudio und Leonoro haben Trivello im Verdacht mit Aristobolo die Rolle getauscht zu haben, und werden in ihrer Vermutung durch einen Brief bestärkt, den sie dem Pseudo-Aristobolo ohne sein Wissen entwendet haben, und der an Trivello gerichtet ist. Dieser macht die verzweifeltsten An-

strengungen um sich herauszulügen, wird aber schliesslich doch entlarvt, als Ruzzante auftritt, der, soeben von Jerusalem angekommen, von Trivellos „Aristobulisierung“ nicht unterrichtet ist und ihn bei seinem wirklichen Namen anredet.

Bei Calderon machen zwei Soldaten einen vergeblichen Versuch von Tolomeo zu erfahren, wer das Original des vom Kaiser so bewunderten Bildes ist. Polidoro führt sie lediglich an der Nase herum und wird dafür von ihnen schliesslich durchgeprügelt. Dann tritt der Hauptmann mit dem gefangenen Tetrarchen auf, der nun die Haft des vermeintlichen Aristobolo teilen soll. Da der Begleiter des Vierfürsten gleich beim Eintritt ins Gefängnis den Trivello als Aristobolo bezeichnet, so errät Herodes sofort, was vorgegangen ist, und behandelt zu dessen grosser Überraschung den Spassmacher, als ob er wirklich sein Schwager wäre. Die beiden bleiben allein im Gefängnisse zurück. Herodes erfährt den Tod von Antonio und Cleopatra aus dem Mund des Polidoro, der ihm auch erzählt, was zwischen ihm und Aristobolo sich zugetragen hat.

Das alles bringt aber die Handlung um keinen Schritt weiter und hätte geradesogut weggelassen werden können. Erst zu Beginn der Jornada Tercera erfahren wir, dass der Betrug des Polidoro entdeckt worden ist. Cicognini aber lässt, wie wir gesehen haben, diese Entdeckung schon jetzt und zwar auf der Bühne selbst vor sich gehen und an Stelle des Herodes dessen Diener Ruzzante mit Trivello zusammentreffen. Diese Abweichung von der spanischen Vorlage erhöhte natürlich die komische Wirkung der ganzen Szene, da der nichtsahnende Ruzzante den in peinlicher Verlegenheit befindlichen Trivello als seinen alten Freund willkommen heisst und ihn an die Zeit erinnert, wo sie noch beide zusammen als Stallknechte dienten.

Szene 8: Der Tetrarch verwünscht die ihn quälende Eifersucht und bringt seinen Abscheu vor ihr durch ein halbes Dutzend Schmähwörter zum Ausdruck, von denen eines kräftiger ist als das andere. In einem Atemzuge bezeichnet er die *Gelosia* als *un Verme, un Pitone, un' Idra,*

un Gigante, un Mostro, una Furia, un Abisso. Er sagt selbst, dass ihn dieses Scheusal um den Verstand bringe und zu ruhiger Überlegung ganz unfähig mache. Seine Erregung ist so gross, dass er den eintretenden Ruzzante anfangs nicht sehen kann, obwohl er sich sagt, dass er ihn vor Augen habe: *Cerco costui, l'hò in sù gl'occhi, non lo vedo.* Dann muss ihn Ruzzante seiner Treue versichern. Hierauf stellt Herodes dem Diener anheim durch wenige Worte und eine rasche Tat dem qualvollen Zustand seines Herrn ein Ende zu bereiten. Ruzzante beteuert seine Ergebenheit, und jetzt gesteht ihm der Tetrarch seine Eifersucht, von der er nur durch Mariennens Tod befreit werden könnte. Dann übergibt er ihm einen Brief an Tolomeo: dieser werde ihm mit Rat und Tat zur Seite stehen, wenn seine (Ruzzantes) mitleidsvolle Grausamkeit Marienne ums Leben bringe. Nach der Tat solle er zu ihm fliehen und ihn vom Tode der Fürstin benachrichtigen. Der Tetrarch muss zwar selbst einräumen, dass die Treue seiner Gattin über jeden Zweifel erhaben ist, und kann seinen fürchterlichen Befehl nur mit der Liebe Ottavianos zu Marienne begründen: doch versucht er gleichzeitig durch äusserst spitzfindige Schlussfolgerungen auch Marienne als schuldig hinzustellen. So sagt er, alles Übermass sei sündhaft: übermässig aber sei die Schönheit von Marienne, und dieses Vergehen verdiene eine Strafe: *Ogni estremo è vitioso. Estrema è la bellezza di Marienne; questo delitto merita gastigo.*

Er geht sogar noch weiter und behauptet, Mariennens Mitleid mit dem Kaiser sei ein Vorbote der Liebe: mitleidig habe sie sich aber dadurch erwiesen, dass ihr Bild vor kurzem Ottaviano das Leben rettete.

Tet.: *La pietà è l'alba d'un Sole amoroso.*

Ruz.: *Quando si mostrò pietosa Marienne all' Imperatore?*

Tet.: *Un suo ritratto poc' anzi gli salvò la vita.*

Als Ruzzante auch jetzt noch sich bemüht den Tetrarchen von der Grundlosigkeit seiner Befürchtungen zu überzeugen, fertigt ihn dieser barsch ab: Er habe keine Ratschläge von ihm verlangt, sondern nur die Vollziehung des

erhaltenen Befehls: handle er diesem zuwider, so habe er sein Leben verwirkt. Ruzzante wagt nun keine Einwände mehr zu machen; dann schlägt Herodes plötzlich einen andern Ton an und bittet seinen Diener flehentlich den Auftrag auszuführen.

Allein zurückgeblieben vermag Ruzzante, als echte Bedientenseele, nicht einen selbständigen Entschluss zu fassen. Er beschliesst Tolomeo den Brief zu übergeben und sich genau an dessen Rat zu halten.

Cicogninis 8. Szene ist eine sehr freie Nachahmung der 9. und 10. in der Jornada Segunda des Calderonschen Stückes. Hier hält der Tetrarch in der 9. Szene einen langen Monolog, in dem er sich über sein Unglück verbreitet. Schlimme Ahnungen sagen ihm voraus, dass Otaviano seine Liebe zu dem Bilde auf das ihm bis jetzt noch unbekannte Original übertragen werde. Gleichsam zur Bestätigung seiner Worte tritt in der 10. Szene Filipo auf, der ihm eröffnet, dass der Kaiser sich zum Aufbruch nach Jerusalem rüste und noch vor seinem Abmarsch Herodes hinrichten lassen werde. Als Herodes erfährt, dass der Kaiser nun wirklich Mariene zu Gesicht bekommen soll, will er dem Filipo das Schwert von der Seite reissen und sich das Leben nehmen. Erst als sein Diener ihm schwört zu tun, was er ihm jetzt auftragen werde, steht der Tetrarch von seinem Vorhaben ab und fertigt einen Brief an Tolomeo aus. In einer Rede von nicht weniger als 188 Versen beklagt er dann sein Unglück, das in Otavianos Liebe zu Mariene seinen Gipfelpunkt erreicht habe, und gibt Filipo den Befehl Mariene zu töten. Zugleich schärft er ihm ein dafür zu sorgen, dass Marienne nicht erfahre, wer ihre Ermordung angeordnet habe. Dass die stilistisch ja sehr schönen, aber nicht enden wollenden Betrachtungen, die der Tetrarch dabei anstellt, in einem Drama ermüdend wirken müssen, das scheint diesmal Calderon selbst gefühlt zu haben, da er nach dem 124. Verse der grossen Tirade in der 10. Szene den Tetrarchen fragen lässt:

Y en fin¿ para qué discurre Mi voz? ¿ para que se cansa¿ [1])

[1]) *Comedias* pag. 491, Sp. 1.

Was Wunder, wenn Filipo keine Zeit mehr findet seine Bedenken zu äussern. Ausserhalb des Turmes hat er eine Menge Menschen gewahrt, die offenbar sich anschicken in das Gefängnis einzutreten.

Wie bereits erwähnt, hat Cicognini die beiden Szenen seiner Vorlage in eine einzige zusammengedrängt. Indem er die langen Reden des Calderonschen Tetrarchen durch einen lebhaften Dialog ersetzt, übertrifft er den Spanier an dramatischer Lebendigkeit. Diese zeigt sich bei Calderon während der beiden Szenen nur einmal, als nämlich der Tetrarch die Nachricht von seiner nahe bevorstehenden Hinrichtung und dem baldigen Eintreffen des Kaisers in Jerusalem empfängt und daraufhin sich in das dem Filipo entrissene Schwert stürzen will. Um so mehr ist Calderon seinem Nachahmer an psychologischer Vertiefung überlegen. Wie wir weiter oben gesehen haben, wurde bei Calderon Herodes gleich nach seinem Anschlage ins Gefängnis abgeführt. Ein nachträgliches Verhör hat nicht stattgefunden. Nichts ist geschehen um die Besorgnisse des Tetrarchen zu zerstreuen. Sich selbst überlassen hat er immer mehr der Stimme der Eifersucht Gehör gegeben. Da erhält er die unerwartete Nachricht von seinem unmittelbar bevorstehenden Tod und dem Abmarsch des Kaisers nach Jerusalem. Verzweifelnd will er sich das Leben nehmen. Durch Filipo daran verhindert, sieht er nur einen Ausweg, den Tod Marienens! Wieviel besser ist hier der fürchterliche Entschluss des Herodes begründet im Vergleiche zu der italienischen Bearbeitung! Hier können wir den Befehl des Tetrarchen um so weniger begreifen, als der Kaiser den Vierfürsten begnadigt und mit der grössten Schonung behandelt hat. Auch hat er alles getan um ihn von der Grundlosigkeit seiner Eifersucht zu überzeugen. Es lässt sich bei Cicognini nicht entscheiden, ob der Tetrarch bei seinem Zusammentreffen mit Ruzzante bereits wissen konnte, dass er zugleich mit dem Kaiser nach Jerusalem kommen würde, wie das später der Fall ist. Jedenfalls aber war kein Grund vorhanden, schon jetzt Marienne töten zu lassen. Die endgültige Voll-

ziehung von Ruzzantes Auftrag hätte Herodes bei all seiner Eifersucht recht wohl auf den Fall beschränken können, dass Ottaviano ohne ihn in Jerusalem eintreffen würde. Kam er jedoch zugleich mit ihm an, so war es dem Tetrarchen an Ort und Stelle noch viel leichter möglich nach eigenem Ermessen zu handeln, als in der Ferne. — Ebenso lächerlich wie die Wutausbrüche des Herodes zu Beginn der italienischen Szene sind die Argumente, mit welchen er die Schuld seiner Gattin dem Ruzzante beweisen will.

Szene 9: Ruzzante macht sich über den seit seiner Entlarvung zur Zwangsarbeit auf den Schiffen verurteilten und bereits als Galeerensklave gekleideten Trivello lustig, der darüber sehr erzürnt ist. Schliesslich erteilt er dem nach Jerusalem abgehenden Ruzzante verschiedene Aufträge. So soll er dem ebenfalls auf einer Galeere beschäftigten Schwager des Trivello dessen Grüsse übermitteln, seine Mutter im Namen ihres Sohnes küssen, seiner Schwester ausrichten, sie möge behutsam die Treppe hinuntergehen und nicht zu grosse Pantoffel tragen.

Die ganze Szene ist natürlich von Cicognini frei erfunden, der hier Trivello dem Publikum zum letzten Male entgegentreten lässt.

Bei Calderon folgen dem Dialog zwischen Herodes und Filipo zwei von Cicognini weggelassene Szenen (11 und 12). In der einen verabschiedet sich der zur Befreiung Herodes' aufbrechende Aristobolo von Mariene, in der andern tritt Tolomeo auf, der, entsprechend den Anordnungen der Fürstin, als Befehlshaber ihrer Leibwache zurückbleiben muss.

In der 13. Szene der Jornada Segunda drückt Libia ihre grosse Freude hierüber aus und verabredet mit Tolomeo ein Stelldichein im Palastgarten, zu dessen Tür sie ihm den Schlüssel einhändigt.

Da Szene 11 und 12 an dem Schicksale des Tetrarchen nichts mehr ändern, so liess sie Cicognini als überflüssig weg und schob an ihre Stelle das komische Zwiegespräch zwischen Trivello und Ruzzante ein. Dieses hat mit der Haupthandlung allerdings ebensowenig zu tun wie die er-

wähnten 2 Szenen des spanischen Dramas, erklärt sich aber durch die grosse Beliebtheit, deren sich der *servo sciocco* bei dem italienischen Publikum erfreute.

Szene 10 des italienischen Dramas entspricht der 13. der spanischen Tragödie. Doch erfahren wir bei Cicognini aus dem Munde des Tolomeo schon jetzt die baldige Ankunft Ottavianos in Jerusalem. Tolomeo und Celinda beklagen das Unglück des Tetrarchen, der nun als Gefangener des römischen Kaisers mit diesem in Jerusalem eintreffen wird. Besonders aber bemitleidet Celinda ihre Herrin Marienne, die keine Schuld an ihrem Unglück trage. Celinda und Tolomeo trösten sich durch das Bewusstsein ihrer gegenseitigen Liebe. Dann verabreden die beiden, wie bei Calderon, ein nächtliches Stelldichein: bei Cicognini jedoch sind sie noch vorsichtiger: Sie wollen sich nicht im Garten treffen, sondern in Mariennens, gegenwärtig nicht bewohntem Sommerpalaste. Den Zutritt zu diesem ermöglicht Celinda ihrem Bräutigam ebenfalls durch Einhändigung eines Schlüssels, der in dem italienischen Drama ein geheimes Pförtchen aufschliesst. Von einer Nebenbuhlerin Celindas, vor welcher bei Calderon Tolomeo von seiner Braut gewarnt wird, ist weder in Szene 10 noch später die Rede.

Aus diesem Grunde gestaltet sich bei Cicognini die Handlung wiederum wesentlich einfacher als in den entsprechenden Szenen des spanischen Vorbildes. Soeben haben wir gesehen, dass er Szene 11 und 12 der Jornada Segunda mit Recht als überflüssig wegliess: jetzt erweist er sich schon wieder als der praktische Bühnendichter, indem er in 2 Szenen, der 11. und 12., die Handlung ebensoweit fortschreiten lässt als Calderon es in 6 Auftritten und auf 2 verschiedenen Schauplätzen tut.

Um nun zu zeigen, wieviel einfacher die Mittel sind, mit denen Cicognini die Verwicklung herbeiführt, empfiehlt es sich zuvor den Inhalt der sechs spanischen Szenen zu erörtern. (Escena 14 mit 19 der Jornada Segunda).

Zunächst hält Tolomeo einen Monolog, aus dem hervorgeht, dass er trotz seiner Liebe zu Libia auch Sirene noch

immer nicht ganz vergessen hat. Dann tritt Filipo auf, der in dem spanischen Drama eine viel angesehenere Stellung einnimmt als Cicogninis Ruzzante. Er hat sein Gesicht verhüllt und veranlasst Tolomeo ihm nach einem entlegeneren Teile der Küste zu folgen; hier lässt er ihn den Brief des Tetrarchen lesen. Tolomeo glaubt, Herodes wolle lediglich seine Treue zu Mariene prüfen, mit deren Schutze er betraut ist. Da Filipo sich noch immer nicht zu erkennen gibt, hält ihn Tolomeo für einen Verräter und will ihn bereits als solchen behandeln. Jetzt aber enthüllt Filipo sein Gesicht. Beide Männer beschliessen den Befehl des Herodes nicht auszuführen und strenges Stillschweigen darüber zu bewahren. Da sie jemand kommen hören, entfernt sich Filipo. Tolomeo bleibt allein zurück, will den Brief nochmals lesen, zunächst aber Filipo folgen. Plötzlich sieht er sich Sirene gegenüber, die, ohne ihn anfangs zu erkennen, nach Mariene fragt. Sie will ihn unter Schmähungen sogleich wieder verlassen ohne ihn anzuhören (Tolomeo versucht nämlich sich vor ihr zu rechtfertigen) und entfernt sich, indem sie erklärt, sie wolle ihn nicht beim Lesen des Briefes stören, mit dem er sich soeben beschäftigt habe. Ja, sie bezeichnet sogar den Brief als ihren Rächer. Lesend habe sie Tolomeo angetroffen, lesend wolle sie ihn auch wieder verlassen. Indem sie ihn an der Lektüre des Briefes nicht hindere, zeige sie recht deutlich, dass sie sich in ihrem Stolze wenig oder gar nicht beleidigt fühle. Inzwischen hat sich Libia heimlich genähert. Sie kam in der Absicht, die in der kommenden Nacht geplante Zusammenkunft mit Tolomeo wieder rückgängig zu machen, da sie fürchtet von Sirene dabei überrascht zu werden. Um so leichter schöpft sie jetzt Verdacht, als sie ihre Feindin mit ihrem Bräutigam sprechen sieht. Sie hat den grösseren Teil des Zwiegesprächs gehört, tritt, nachdem sich Sirene entfernt hat, hervor und begehrt den Brief zu lesen. Umsonst versichert ihr Tolomeo, dass das Schreiben weder sie noch Sirene betreffe. Sie entreisst ihm die Hälfte des Papiers, als plötzlich Mariene auftritt.

Diesen 6 Szenen der Jornada Segunda entsprechen bei Cicognini die 11. und 12. Szene des II. Aktes.

Zu Beginn der 11. Szene trifft der Diener des Tetrarchen mit Tolomeo zusammen. Aus dem geheimnisvollen, unheilverkündenden Filipo hat Cicognini einen sich seines Botenauftrages mit sehr viel Galgenhumor entledigenden Ruzzante gemacht, der gewissermassen Trivellos Rolle weiterspielt. Tolomeo ist sehr erstaunt Ruzzante wieder in Jerusalem zu sehen und erkundigt sich sogleich nach dem Tetrarchen. Ruzzante verkündigt ihm hierauf die bevorstehende Ankunft des Herodes in Jerusalem. Tolomeo spricht die Vermutung aus, dass Herodes in seiner jetzigen schlimmen Lage die Abwesenheit seiner Gattin Marienne doppelt schmerzlich empfinden müsse und wohl beständig an sie denke. Ruzzante ist scheinbar ganz derselben Ansicht, der er in sehr kräftigen Worten Ausdruck verleiht: *Canchero, se le vuol bene: crepa, scoppia, arrabbia per l'amore, che egli le porta.* Als Tolomeo genaue Auskunft über die Gespräche des verliebten Tetrarchen verlangt, verweist ihn Ruzzante auf den Brief, den er ihm im Auftrage des Herodes übergibt. Dieser Brief werde ihm am besten einen Begriff von der Liebe des Vierfürsten zu seiner Gattin geben. Mit diesen Worten öffnet er das Schreiben und überreicht es Tolomeo. Während dieser es liest, macht Ruzzante sich über den Inhalt und das Erstaunen des Tolomeo in recht unverschämter Weise lustig: *Leggi pure. Ah, vi son pure i bei pensieri! mia vita, quint' essenza dell' anima. Ohimè, si muta Scena, fà risaccio, ha letto la lettione. Credo che voglia bestemmiare: eccolo alla volta mia.* Auf Befragen des Tolomeo sagt Ruzzante, der Tetrarch habe ihm zwar den Wortlaut des Briefes nicht ausdrücklich mitgeteilt, wohl aber seinen Inhalt zu verstehen gegeben. Tolomeo liest nun Ruzzante den Brief vor, in welchem Herodes seinen Freund davon benachrichtigt, dass seine (Herodes') Ehre Mariennens Tod erfordere. Der Überbringer des Briefes sei mit ihrer Ermordung beauftragt. Hiebei solle ihn Tolomeo in jeder Hinsicht unterstützen. Wenn er wirklich ein Freund des Tetrarchen sei, könne er das am besten

dadurch beweisen, dass er den Brief, statt mit Tinte, mit dem Blute Mariennens beantworte.

Bei Cicognini will also der Tetrarch Marienne unter allen Umständen ermorden lassen, bei Calderon nur für den Fall, dass er selbst sterben werde. In beiden Dramen aber sind sich der Überbringer und der Empfänger des Briefes darüber einig, dass man dem Befehle des Herodes keine Folge leisten dürfe. Gleich darauf tritt in Szene 12 Celinda auf.

Beachtenswert ist die Verschiedenheit der Gründe, die in den beiden Stücken den Verdacht von Tolomeos Braut hervorrufen. Da Cicognini gerade hier die Handlung bedeutend vereinfacht hat, sei die bereits erwähnte Äusserung der Calderonschen Sirene auch im Wortlaut angeführt und mit derjenigen Stelle verglichen, die bei Cicognini Celindas Verdacht hervorruft.

Sirene: *No haré tal; que cortesana*
Yo tambien, non quiero hacerte
El pesar de que no leas
El papel que te divierte
Tan a solas; y así es bien
(Porque él sea el que me vengue,
Mostrando cuán poco ó nada
Mis vanidades lo sienten)
Que pues leyéndole te hallo,
Que leyendole te deje.

Diese Worte legt die lauschende Libia zuungunsten ihres Bräutigams aus:

¿Qué papel, cielos, será,
El que la venga y la offende? [1])

Der Calderonschen Sirene entspricht die Flora des italienischen Dramas. Diese aber ist nie Tolomeos Geliebte gewesen, spricht während des ganzen Stückes kein Wort und übt nicht den geringsten Einfluss auf die Handlung aus. Bei Cicognini wird vielmehr der Verdacht Celindas

1) *Comedias*, pag. 493, Sp. 1.

durch nachstehend angeführte Worte des Tolomeo selbst erregt. Dieser redet von dem Tetrarchen und seinem Schreiben; die erst gegen Schluss der Szene auftretende Celinda aber glaubt, es sei von einem Liebesbrief von fremder Hand die Rede.

Tolomeo: *Sò che mi ama, perciò mi scrive. e fuori che a te. non haverebbe fidato questa lettera.*

Diese wenigen Worte sind geradeso dazu angetan die Eifersucht von Tolomeos Braut hervorzurufen. als das Zwiegespräch zwischen ihm und Sirene (bei Calderon).

Szene 12: Hier beginnt bei Cicognini die 12. Szene. die sich an die 19. der Jornada Segunda anlehnt. Celinda stürzt mit den Worten hervor: *Chi t'ama? Chi ti scrive? Chi ti porta lettere eh? E tu infame ardisci portare carte amorose a Tolomeo?*

Der feierlichen Versicherung des Tolomeo. dass sie ihm Unrecht tue. will Celinda um so weniger Glauben schenken. als der Überbringer des Briefes Ruzzante ist. den sie ausdrücklich als Kuppler bezeichnet. Dann wird, wie bei Calderon, der Brief von den Streitenden entzweigerissen. während gleichzeitig Marienne erscheint.

Szene 13: Marienne tritt gebieterisch zwischen die Zankenden, weist sie zurecht. und in dem Glauben, dass es sich um eine Liebesbotschaft handle. lässt sie sich trotz der Bitten des Tolomeo und zur grossen Genugtuung Celindas die zwei Hälften des Briefes geben. Sie passt die beiden Stücke zusammen und nimmt zu ihrem grossen Schrecken von dem Befehle des Tetrarchen Kenntnis. Dann vergewissert sie sich, dass Ruzzante den Brief überbrachte, Tolomeo ihn von ihm empfing. Celinda ihn sehen wollte und ihr Bräutigam die Herausgabe des Schreibens verweigerte Hierauf heisst sie alle fortgehen und beginnt ein langes Selbstgespräch.

Zuerst beklagt sie sich über die Ungerechtigkeit des Schicksals, das gerade sie verfolge, obwohl sie unschuldig sei. Sie fürchte den Tod nicht. aber es schmerze sie den verlieren zu müssen. der ihr jetzt nach dem Leben strebe.

Wie habe sie das um ihren Gemahl verdient? Sei sie je in Gedanken oder Werken seine Feindin gewesen? Sei sie nicht in der Liebe zu ihm ganz aufgegangen? Von jeher habe sie geglaubt, dass alles Irdische vergänglich sei: das treffe auch bei ihrem Verhältnis zu dem Tetrarchen zu. Wie komme es, dass ihr Gatte, der sie zuerst zur Kaiserin erheben wollte, jetzt ihren Untergang beschlossen habe? Seit wann wohnen Leichen auf dem Kapitol? Die menschliche Eitelkeit wisse das glückliche Los armer, in stiller Zurückgezogenheit lebender Menschen nicht zu schätzen. Sie selbst aber habe nunmehr einsehen gelernt, wie nichtig und trügerisch die Hoffnungen der Sterblichen seien. Doch sei ihre Liebe zu dem Tetrarchen so gross, dass sie sich jetzt Vorwürfe machen müsse, denn gegen seinen Wunsch wolle sie ja am Leben bleiben. Dann besinnt sie sich und sagt sich, sie gehe in ihrer Liebe zu weit und müsse eher an Rache denken. Wohlán, der Tetrach soll sterben! Gleich darauf aber leistet sie bei sich selbst ihrem Gemahl wieder Abbitte. Lieber wolle sie ihm seinen Wunsch erfüllen und aus Liebe zu Herodes ihr Leben lassen. Sie sagt sich dann, dass sich das Vorgehen des Tetrarchen aus seiner grossen Eifersucht erklären lasse: gegen sie, nicht gegen ihren Gemahl müsse sie sich wenden. Ihr sei nicht bange, wenn diese Feindin sie mit dem Tode bedrohe; denn wirkungslos werden ihre Pfeile abprallen an Mariennens unerschütterlicher Gattentreue. Mit dieser wolle sie sich gegen ihre Feindin wappnen und durch deren Tod ihren eigenen abwenden. Unsterblichen Ruhm werde sie sich durch die Erlegung dieses Ungeheuers erwerben.

Dieser Schlussszene des II. Aktes entspricht bei Calderon der 21., 22. und 23. Auftritt der Jornada Segunda. Bei Cicognini hält die überraschend auftretende Marienne den Streitenden die Unschicklichkeit ihres Verhaltens vor. Bei Calderon erscheint sie als die beleidigte Fürstin, deren übertriebenes Selbstbewusstsein beinahe komisch wirken muss. Wie könne man sich erdreisten ihren Palast zu entweihen, diesen Tempel, in den selbst die Sonne nie anders als unter Entschuldigungen einzutreten wage!

In beiden Stücken versucht Tolomeo vergebens Marienne an der Lektüre des Briefes zu verhindern. Bei Cicognini kommt er sogar noch viel weniger zu Worte als in der spanischen Vorlage, da Celinda nicht wie Libia von Marienne fortgeschickt wird, sondern zunächst noch bleibt und Marienne dringend bittet den Brief zu lesen. Bei Calderon ahnt Mariene den Inhalt, bevor sie die beiden Stücke zusammenhält, da ihr sofort nichts Gutes verheissende Worte in die Augen fallen, deren Zusammenhang sie zu erraten scheint. Bei Cicognini liest sie den Brief ohne weiteres. Auch der Befehl, den sie in der spanischen Tragödie dem Tolomeo gibt, niemand zu erzählen, dass sie den Inhalt des Schreibens kenne, fällt in dem italienischen Drama weg, wo übrigens auch Ruzzante zugegen ist.

Der II. Akt schliesst in beiden Dramen mit einem leidenschaftlichen Monolog, in welchem Marienne ihrer Entrüstung über die ungerechte Härte des Herodes Ausdruck verleiht, der ihre grenzenlose Liebe ihr so schlecht vergelte. Im übrigen geht Cicognini in dieser Szene sehr selbständig vor. Bei Calderon ist Mariene auch noch am Ende des II. Aktes entschlossen, sich Genugtuung zu verschaffen, gibt aber die Absicht Herodes nach dem Leben zu streben bald wieder auf, da sie sich sagt, dass dies mit ihrer Stellung als Fürstin unvereinbar wäre. Deshalb will sie ihrem Gemahl als Königin verzeihen, aber als Weib sich an ihm rächen. Bei Cicognini jedoch fällt sie, wie wir gesehen haben, noch mehr als bei Calderon, von einem Extrem ins andere und legt dabei eine Unbeständigkeit an den Tag, die selbst bei einer Frau überraschen muss. Zuerst erscheint ihre Liebe zu Herodes bis zur sklavischen Unterwürfigkeit gesteigert, als sie erklärt, sie wolle nicht sein Missfallen erregen, indem sie gegen seinen Wunsch noch länger am Leben bleibe.

Marienne:

Ah mio core, ah miei spiriti; vedete a chi vi ha ridotti il soverchio dell' affetto. Marienne vostra sente tormento, perche vivendo può dispiacere al Marito; egli la vuol morta, e ella piange l'allontanarsi da lui.

Dann beschliesst sie sich im Gegenteil zu rächen, kommt aber gleich darauf zu ihrem früheren Entschluss zurück um auch diesen wieder aufzugeben.

Akt III.

Ort der Handlung: Jerusalem.

Szene 1: Cicognini lässt zu Beginn des III. Aktes den siegesstolzen Oktavian auftreten, der von dem Reiche des gefangenen Herodes Besitz genommen hat. Leonoro berichtet dem Kaiser, dass der für Trivello gehaltene, vor kurzem freigelassene Aristobolo neuerdings gefangen genommen wurde.

Szene 2: Ruzzante kommt als Abgesandter Mariennens, die Oktaviano bitten lässt ihr eine Audienz zu gewähren. Der Kaiser befiehlt Ruzzante reichlich zu beschenken und lässt Marienne sagen, dass er sie ungeduldig erwarte und ihr Erscheinen höher schätze als den Besitz Jerusalems.

Szene 3: Marienne wirft sich dem Kaiser huldigend zu Füssen und bittet ihn sie an Stelle ihres Gemahls zu bestrafen, wenn er ihn für schuldig halte. Denn ihre Schönheit habe den Tetrarchen zu seiner Unternehmung veranlasst, durch die er ihr die Kaiserkrone zu gewinnen hoffte: gern wolle sie auf ihre Schönheit, ja auf ihr Leben verzichten, wenn es ihr gelinge Herodes auf diese Weise aus der Gefangenschaft zu erlösen.

Oktavian erwidert, der Wohlklang ihrer Stimme habe ihn so lange mit einer Antwort zögern lassen. Wer Marienne sprechen höre und ihr dann doch nicht gehorche, der wisse nicht, wie man eine Gottheit zu verehren habe. Wer sie sehe und nicht alles dareinsetze ihr zu willfahren, der versündige sich an der Natur selbst. Die Liebe des Herodes zu Marienne rechtfertige vollkommen seinen Versuch sie zur Kaiserin von Rom zu machen. Marienne sei eine Gottheit, die nur zu befehlen, nicht aber zu bitten habe. Er schenke dem Tetrarchen und Aristobolo die Freiheit und setze Herodes in seine frühere Würde wieder ein. Marienne erklärt sich ausserstande ihrer Dankbarkeit den rechten Ausdruck zu verleihen. Wie glücklich Oktavian sie gemacht, könne

er am besten daraus ermessen, dass er ihr Herodes wiedergegeben habe.

Szene 4: Der Tetrarch tritt auf und ist sehr überrascht Marienne bei Oktavian anzutreffen. Er beschliesst jedoch vorläufig sich zu verstellen um so der Wahrheit auf die Spur zu kommen. Als er vor dem Kaiser niederknieen will um ihm zu huldigen, heisst ihn dieser sich erheben und eröffnet ihm, dass er ihm die Freiheit schenke und ihn in seine frühere Würde wieder einsetze. Zugleich bietet er ihm seine Freundschaft und seine Dienste an. Er selbst werde bald nach Rom zurückkehren, der Tetrarch aber möge glücklich im Genusse von Mariennens Schönheit leben, die ihm bereits auf dieser Welt ein himmlisches Dasein bereite.

Herodes aber findet kein Wort des Dankes. Die Gnade Oktavians hat seiner Eifersucht neue Nahrung gegeben. Umsomehr versichert Marienne den Kaiser ihrer unauslöschlichen Dankbarkeit. Dieser schätzt sich glücklich Marienne einen Dienst erwiesen zu haben. Beide suchen einander in gegenseitigen Lobeserhebungen zu überbieten. Dann gehen sie nach verschiedenen Seiten ab, bis auf den Tetrarchen. Dieser führt die grossmütige Handlungsweise Ottavianos auf den Eindruck zurück, den Mariennens Bildnis oder vielmehr sie selbst auf ihn gemacht hat. Gleich darauf kehrt Marienne zurück. Sie beschliesst Herodes anzureden und ihr weiteres Verhalten nach seinen Antworten einzurichten. Mit Recht vermutet sie, dass der Tetrarch darüber ungehalten ist sie noch am Leben zu finden; denn Herodes ist wütend darüber, dass Ruzzante seinen Auftrag nicht ausführte. Zwar ist seine Liebe zu Marienne dieselbe geblieben, gleichwohl ist ihr Anblick ihm jetzt schrecklich: denn der grosse Eindruck, den ihre Schönheit soeben auf den Kaiser machte, hat seine Eifersucht mit neuer Macht hervorbrechen lassen. Marienne ergreift zuerst das Wort und fragt Herodes, warum er eine so finstere Miene zur Schau trage. Herodes gesteht ihr denn auch bald in leidenschaftlichen Worten, dass sie selbst die Schuld an seinem grenzenlosen Kummer trage. Denn ihrer Schönheit allein habe er den plötzlichen Umschlag in seinem

Schicksal zuzuschreiben. Durch seine Befreiung habe sie seine Seele erst recht in Ketten geschlagen und den fürchterlichen Qualen der Eifersucht preisgegeben. Er schliesst, indem er ihr eine Reihe zweifelhafter Vorzüge beilegt: „*Spietata Marienne, crudel bellezza, effettata pietà. barbara humanità, amorosa tirannia.*“ Marienne versucht alles um ihn zu überzeugen. dass Ottaviano nur aus Grossmut handelte. Habe sie ihm ja doch recht wohl zu erkennen gegeben, dass keine andere Rücksicht als die Liebe zu Herodes sie zu ihrem Schritte bewog. Mit eigener Hand würde sie den Kaiser getötet haben, hätte sie auch nur die geringste Spur einer unerlaubten Neigung zu ihr an ihm erblicken können. Wenn der Tetrarch an ihre Liebe glaube, dürfe er auch in die Wahrheit ihrer Worte keinen Zweifel setzen. Herodes aber erwidert, Marienne habe die wahre Gesinnung des Kaisers nicht ergründen können. Indem Ottaviano ihm seine Freundschaft anbot, habe er deutlich zu erkennen gegeben, dass er auch in anderer Beziehung künftighin ihm gleichgestellt sein wolle: Mariennens Schönheit lasse ihn dies befürchten; er aber sei entschlossen diesem unerträglichen Zustand ein Ende zu machen. Daraufhin bezeichnet Marienne ihren Tod als das einzige Mittel hiezu. Der Tetrarch aber beteuert ihr jetzt, dass er lieber selbst sein Leben opfern würde; denn die schrecklichsten Höllenqualen liessen sich nicht mit dem Schmerze vergleichen, den er über ihren Tod empfände.

Tetr.: *Tu non puoi vedere l'interno d'Ottaviano.*

Mar.: *Ne tu lo poi vedere, e pur parli in maniera come veduto l'havessi.*

Tetr.: *La tua bellezza, ò Marienne mi serve d'occhiale.*

Mar.: *Che pensi dunque di fare?*

Tetr.: *Rimediare a miei danni.*

Mar.: *Se la mia bellezza ti tormenta, non vi è altro rimedio che la mia morte.*

Tetr.: *Prima si converta il Cielo in fulmine, e sopra il mio Capo precipiti.*

Mar.: *Dunque s'io morissi, ti sarebbe grave?*

Tetr.: *Non ha tormenti l'Inferno che fossero simil al mio.*

Jetzt, da Herodes in die Falle gegangen ist, hat Marienne keinen Grund mehr ihre Gefühle vor ihm zu verbergen. Sie zeigt ihm den Brief, als dessen Verfasser er sich bekennen muss. Dann überhäuft sie ihn mit einer Flut von Vorwürfen. Er, der ihr so oft geschworen habe, kein Sterblicher könne seine Gattin so lieben wie er die seinige, der ihr eben noch versicherte, dass ihr Tod ihm schrecklicher wäre als alle Pein der Hölle — er habe seinen Diener abgeschickt um sie zu töten und Tolomeo beauftragt ihm hierbei zu helfen. In sinnloser Eifersucht habe er ihre Schamhaftigkeit und unwandelbare Liebe vergessen und sie auf verräterische Weise ums Leben bringen wollen. Wie unerschütterlich aber ihre Treue sei, das könne er am besten aus dem Umstande ersehen, dass auch jetzt noch sie sich freue in seiner Nähe zu sein. Während seiner Abwesenheit von Jerusalem habe er andere mit ihrer Ermordung beauftragt, jetzt, wo er sie mit eigener Hand töten könne, erlaube ihm sein schlechtes Gewissen nicht dieses zu tun. Vielmehr verwandle sich seine Grausamkeit in Scham, seine Torheit in Reue, seine Treulosigkeit in Zerknirschung. Der Tetrarch will etwas einwerfen, doch Marienne schneidet ihm das Wort ab: Der belastende Brief mache ja jeden Rechtfertigungsversuch überflüssig. Bei ihrer eigentlich nicht mehr angängigen Liebe zu ihm schwöre sie, dass er sie nicht mehr zu Gesicht bekommen solle. Dann hält sie ihm nochmals die Grundlosigkeit seines Verdachtes vor. Ihre Fürbitte beim Kaiser hätte Herodes bereits die Augen öffnen können. Statt dessen habe er sie geschmäht ohne zu bedenken, dass sie sich für ihn bei Ottaviano zu einer Zeit verwandte, als sie bereits den Befehl zu ihrer Ermordung erfahren hatte. Für immer werde sie sich jetzt in ihre Gemächer zurückziehen. Selbst nach ihrem Tode solle Herodes sie nicht mehr sehen, da er sie im Leben so sehr gehasst habe. Mit diesen Worten entfernt sich Marienne ohne ihren Gemahl noch eines Blickes zu würdigen.

Der zurückgebliebene Tetrarch kann sich nicht ganz der Einsicht verschliessen, dass Mariennens Vorwürfe berechtigt sind. Im übrigen bedeute ihr Entschluss für ihn keine Strafe.

sondern trage sogar sehr zu seiner Beruhigung bei. Jetzt brauche er nicht mehr eifersüchtig zu sein, denn niemand werde ja Marienne in Zukunft zu Gesicht bekommen. Sogar ihm selbst sei es verwehrt sie zu sehen. Diese Aussicht sei durchaus nicht so schrecklich, als sie auf den ersten Blick erscheine: denn als Liebender sei er auf jedermann eifersüchtig, also auch auf sich selbst. Da er aber künftighin auf Mariennens Anblick verzichten müsse, so könne er auch seiner Eifersucht und damit seiner Qual, die er sich bis jetzt selbst auferlegte, ein Ende bereiten. Marienne tue ganz gut daran sich einzuschliessen: er werde jetzt wie ein Drache die hesperischen Gärten ihrer Schönheit bewachen. Nun aber wolle er sich an Tolomeo und Ruzzante rächen und ihnen die verdiente Strafe erteilen.

Hier endet bei Cicognini die 4. Szene. Die soeben besprochenen 4 Szenen füllen bei ihm die erste Hälfte des III. Aktes aus und lehnen sich an den 1., 2., 3., 6. und 7. Auftritt der Jornada Tercera an.

Szene 4 hat Calderon dem bereits zuvor mit dem Tetrarchen aufgetretenen Polidoro gewidmet. Szene 5 spielt zwischen diesem, Aristobolo und zwei Soldaten. Wie bereits erwähnt, lässt jedoch Cicognini von der 9. Szene des II. Aktes an Trivello nicht mehr auftreten. Ebenso hat er den 5. Auftritt der Jornada Tercera weggelassen, da auch dieser die Entwicklung der Handlung nicht befördert.

Vergleichen wir die ersten 4 Szenen von Cicogninis III. Akte mit den entsprechenden Auftritten der III. Jornada, so zeigt es sich, dass dieses Mal Calderons Einwirkung geringer ist. Das erklärt sich zum Teil dadurch, dass bereits im II. Akt das Verhältnis zwischen Oktavian und dem Tetrarchen ein anderes ist als bei Calderon. Diese Abweichung hat zur Folge, dass Cicognini an dramatischer Wirkung anfangs hinter dem spanischen Dichter bedeutend zurücksteht.

Cicognini lässt in der 1. Szene den triumphierenden Kaiser mit seinem Gefolge, in der 2. den für Marienne Ottaviano um eine Audienz bittenden Ruzzante und erst dann in der 3. Szene die Fürstin selbst auftreten. Bei Cal-

deron hört man sie gleich zu Anfang des III. Aktes, aber vorerst noch hinter der Szene, das traurige Los ihres Gemahls beklagen, dessen Haupt heute noch vor den Augen seiner ehemaligen Untertanen fallen soll. Unterdessen hält Otaviano einen ziemlich langen Monolog, aus dem hervorgeht, dass die von Mariene unter Aristobolo zur Befreiung des Tetrarchen ausgesandte Flotte vernichtet wurde. Bei Cicognini verfuhr der Kaiser bekanntlich sehr milde mit dem Vierfürsten, schenkte ihm sein Leben und erleichterte ihm seine Gefangenschaft durch ehrenvolle Behandlung; von der Aussendung einer Flotte unter Aristobolo hören wir bei Cicognini weder hier etwas noch auch im II. Akte. Calderon lässt zu Beginn der 2. Szene Filipo und Tolomeo auftreten, jenen mit den Schlüsseln der Stadt Jerusalem, diesen mit einem Lorbeerkranze. Sie kommen als Abgesandte der besiegten Juden, die sich dem Kaiser unterwerfen. Cicognini dagegen beschränkt sich darauf am Anfang des III. Aktes Ottaviano von der bereits vor sich gegangenen Huldigung der Israeliten sprechen zu lassen. In den ersten drei Szenen des italienischen Dramas schreitet infolge der geschickten Weglassung aller überflüssigen Stellen die Handlung viel rascher vorwärts als in der spanischen Vorlage.

Bei Calderon wird Marienens Ankunft nicht angekündigt, und da sie an der Spitze einer Anzahl schwarz gekleideter Frauen tief verschleiert auftritt, vermag der Kaiser in ihr das Original des bewussten Bildes natürlich nicht zu erkennen; er ist sehr ungehalten über den Zug trauernder Frauen, der seine Siegesfreude zu verscheuchen droht und will Mariene und ihre Begleiterinnen unwillig abweisen. Wer beschreibt aber seine Überraschung, als Mariene sich auf sein Geheiss entschleiert und er in ihr sofort die schöne Frau erkennt, die er schon längst tot wähnte! Auf diese Weise hat Calderon eine sehr wirksame dramatische Situation geschaffen, die Cicognini nicht nachahmen konnte. Bei ihm hat ja der Kaiser durch Herodes selbst erfahren, wen das Bild vorstellt. Überdies wird er auf Mariennens Ankunft durch Ruzzante vorbereitet. Den bei Calderon nun folgen-

den, aus 6 Oktaven bestehenden „Bittgesang“ Marienens bezeichnet Markus Landau mit Recht als schwülstig: in der italienischen Prosabearbeitung ist er wesentlich einfacher gehalten. In beiden Stücken stimmt Marienne zuerst das Lob des grossmütigen Kaisers an und erklärt sich am Schlusse bereit sich selbst zu opfern um den Gemahl zu retten. Im übrigen ist ihre Rede von Cicognini ziemlich selbständig geschaffen. Ganz auf seine Rechnung ist Mariennens Selbstanklage zu setzen, die ihre Liebe zu Herodes noch mehr hervortreten lässt. Die Begnadigung des Tetrarchen und seines Schwagers begründet Cicogninis Ottaviano mit dem Hinweis auf Mariennens Schönheit. Diese zwinge jedermann ihren Wünschen zu willfahren, rechtfertige aber auch den Versuch des Tetrarchen ihr die römische Kaiserkrone zu gewinnen. Anders sind die Beweggründe des Kaisers bei Calderon. Auch hier ist Otaviano beim Anblick Marienens, der ihm ganz unerwartet kommt, von Bewunderung hingerissen. Schon glaubt er unverhofft das Ziel seiner sehnlichsten Wünsche erreicht zu haben, als er gleich darauf aufs schmerzlichste enttäuscht wird, weil die schöne Unbekannte sich als die Frau seines Feindes zu erkennen gibt. Da ihr Bild ihm das Leben rettete, betrachtet er die Begnadigung des Herodes als eine Pflicht der Dankbarkeit. Noch ehe Mariene dem Kaiser den Grund ihres Erscheinens mitteilt, ist der gefangene Tetrarch hereingeführt worden, der von da an Zeuge der ganzen Unterredung ist. Seine Gemahlin so unerwartet beim Kaiser anzutreffen muss ihn in seinem bis jetzt durch nichts widerlegten Verdacht nur noch mehr bestärken. Sobald er aber erfährt, was für eine Bewandtnis es mit dem Bilde hat, sieht er auch zu seiner grossen Genugtuung seinen Irrtum ein. Oktavian versichert er sogar, dass durch seine Begnadigung sein Leben für Mariene noch grössern Wert erlangt habe als bisher, da es ja nunmehr ein Geschenk des Kaisers sei:

- - - - - - - *esta vida,*
Que ya como tuya ofrezco,
Porque el ser dadiva tuya,

La crezca el merecimiento
A Mariene.[1])

Hier ist also die Eifersucht des Tetrarchen bei weitem nicht so auf die Spitze getrieben wie bei Cicognini. Zwar lässt dieser den Tetrarchen erst auftreten, als der Kaiser Mariennens Bitte bereits erfüllt und diese ihm ihren Dank ausgesprochen hat. Trotz dieser Abweichung von der spanischen Vorlage muss uns aber die anhaltende Eifersucht des Tetrarchen befremden. Hat ihn doch der Kaiser von Anfang an mit einer Grossmut behandelt. welche in der schliesslichen Begnadigung des Vierfürsten gewissermassen ihren natürlichen Abschluss erreicht. Grund zu weiterem Argwohn wäre um so weniger vorhanden, als Ottaviano von seiner baldigen Rückkehr nach Rom spricht:

Breve sarà la mia dimora. Presto tornerò a Roma: ovunque posso impiegarmi a tuo prò, spendi ogni mio potere. Vivi felice, godi quelle bellezze ch'il Cielo t'ha preparate in terra: amami, che sempre mi troverai leale Amico.

Bei Calderon ist der Vierfürst trotz der strengen Behandlung, die ihm Otaviano bisher widerfahren liess. von seinem Edelmute offenbar tief gerührt. Bei Cicognini bewirkt die Huld des Kaisers, der Herodes sogar seine Freundschaft anbietet. gerade das Gegenteil. Jedenfalls hat es Calderon viel besser verstanden seinen Tetrarchen auch „unserm Herzen menschlich näher zu bringen“ als Cicognini, dessen Herodes seinem hochherzigen Feinde von Anfang an mit dem grössten Misstrauen begegnet. Gerade Cicogninis Ottaviano verdient aber, wie wir auch noch später sehen werden, dieses Misstrauen viel weniger als der Calderonsche. Dieser muss sich, als er Marienens Bitte erfüllt und der Fürstin dabei versichert, er sei entschlossen sie nicht mehr zu Gesicht zu bekommen. selbst sagen. dass er in Wirklichkeit anders denke:

Otaviano:
Y por no dejar á riesgo
Vuestros ojos de que lloren

---

[1]) *Comedias*, pag. 496,2.

Otra vez, ni oiros ni veros
En mi vida - - - (Ap. La voz miente,
No el alma).[1])

In der italienischen Fassung dagegen berechtigt nichts zu der Annahme, dass der Kaiser gesonnen sei, in Zukunft zu Marienne in irgendwelche Beziehungen zu treten.

Calderon lässt (am Schlusse der 3. Szene) mit dem Kaiser auch alle übrigen Personen abgehen, wobei zuerst der Tetrarch Oktavian seine Huldigung erweist, in die der Chor einstimmt. Dann folgen, wie bereits erwähnt, zwei überflüssige Szenen, die bei Cicognini wegfallen. Erst in der 6. Szene treten der Tetrarch, Mariene und ihr Gefolge wieder auf. Bei Cicognini geht Herodes nicht mit dem Kaiser ab, sondern bleibt allein auf der Bühne zurück; kurz darauf kommt Marienne wieder. Bei Calderon fragt der Tetrarch seine Gemahlin teilnehmend nach der Ursache ihres Kummers, bei Cicognini bedauert er, dass Marienne nicht getötet wurde. Auch wagt er es nicht das Wort zu ergreifen. In dem spanischen Drama kann die Eifersucht des Vierfürsten, die bald von neuem erwacht, noch unser Mitleid erregen, in der italienischen Bearbeitung wirkt sie abstossend, ja stellenweise sogar lächerlich. In beiden Stücken weiss Herodes nach seiner Begnadigung nicht, dass der Tolomeo übersandte Brief Marienne in die Hände fiel. Während er sich aber in dem spanischen Drama sehr befriedigt darüber zeigt, dass Mariene von seinem Befehle, wie er glaubt, nichts erfahren habe, kann er bei Cicognini auch jetzt seine Eifersucht keinen Augenblick unterdrücken und zürnt dem Ruzzante, weil dieser Marienne am Leben liess. In dem Originaltexte hält Mariene, sobald sie mit ihrem Gemahl allein ist, mit ihren Vorwürfen nicht lange zurück; in der italienischen Tragödie jedoch verstellt sie sich anfangs und erst als Herodes sie versichert hat, dass er ihren Tod als das schrecklichste Unglück betrachte, das ihn je treffen könnte, lässt sie die Maske fallen und zeigt ihm seinen Brief. In beiden Dramen zeigt sie sich ent-

[1]) *Comedias*, pag. 496, Sp. 1.

schlossen, in Zukunft ihren Verkehr mit dem Tetrarchen aufzugeben. Im übrigen hat ihre Rede bei Cicognini mit der der Calderonschen Mariene wenig gemein. Diese erklärt ihrem Gatten ausdrücklich, dass sie nicht aus Liebe zu ihm die Gnade des Kaisers angefleht hat, sondern nur um sich um so grausamer an Herodes zu rächen: Cicogninis Mariene aber versichert ihren Gemahl auch jetzt noch ihrer Liebe. Freilich lässt sich diese Erklärung mit ihren Schmähungen nicht recht in Einklang bringen. Bezeichnet sie doch wenige Zeilen später Herodes als einen Hund und Tyrannen! Andererseits muss es als ein Vorzug der italienischen Szene bezeichnet werden, dass hier Marienne nur von ihrem persönlichen Verhältnis zu Herodes spricht, während sie bei Calderon sich in allgemeinen Erwägungen und Vergleichen ergeht, wie sie wohl kaum ein Weib in solcher Lage anstellen dürfte. Ihre Sprache ist zwar sehr poetisch, aber bei weitem nicht so leidenschaftlich wie bei Cicognini, in dessen Prosabearbeitung Mariennens Rede im allgemeinen einfacher klingt als in der spanischen Vorlage.

Der Monolog des zurückgebliebenen Tetrarchen füllt im Originaltext die 7. Szene der Jornada Tercera aus. in Cicogninis Stück gehört er noch zur 4. Szene des III. Aktes. Bei Calderon beginnt er mit einer Selbstanklage des Tetrarchen, der zwar nicht sein Verhalten gegen Mariene bereut, wohl aber die Unvorsichtigkeit, die er beging, als er den schrecklichen Befehl einem Blatt Papier anvertraute. Das alles liess Cicognini wegfallen. Bei ihm ist das Selbstgespräch des Herodes kürzer gefasst, lehnt sich aber an das des Calderonschen Tetrarchen an. Auch Cicogninis Herodes gibt sich mit Mariennens Entschluss zufrieden, da er sie jetzt den Blicken der Welt entzogen weiss. Beiden Dichtern kann dieses Mal der Vorwurf unfreiwilliger Komik nicht erspart bleiben, wenn man den Vierfürsten folgende Betrachtungen über seine Eifersucht anstellen hört:

Bei Calderon: . . . . . . *estará*
Siempre este cuarto cerrado
Cerraréle por de fuera,

Y yo mismo no entraré
En el, porque aun yo no sé
Si á mi otros celos me diera.
Y sí hiciera, sí, sí hiciera,
Pues si á mirarme llegara
En sus brazos, y pensara
Que era tan dichoso, allí
Me desconociera á mí,
Y que era otro imaginara.
De suerte que, mis desvelos,
Enseñados á desdichas
Tuvieran miedo a mis dichas,
Pues ellas me dieran celos.[1])

Bei Cicognini:

. . . . *Non sarà più veduta da huomo del Mondo; e che altro per mia quiete bramavo? Ne meno io stesso la vedrò. Par che questo a prima fronte sia tormento d'un Amante, ma se sono Amante, son anche geloso, son geloso di tutti i viventi; e perciò ancor di me stesso. Il Tetrarca non vedrà Marienne, quieterà la gelosia, non vedrà la Moglie, non haverà martello di se stesso.*

In beiden Monologen beschliesst der Tetrarch an Ruzzante, bezw. Filipo. Vergeltung zu üben: bei Calderon äussert er diese Absicht bald nach Beginn seines Monologes. bei Cicognini am Schlusse der 4. Szene.

In dem spanischen Drama treten nun in der 8. Szene der Jornada Tercera Tolomeo und Filipo auf, an dem der Tetrarch seinen ganzen Zorn auslassen will. Filipo aber verweist ihn auf Tolomeo, der gesteht, dass seine eifersüchtige Geliebte ihm den Brief entriss. Herodes dringt jetzt mit dem Schwerte auf ihn ein, doch hält Filipo den Tetrarchen zurück, während Tolomeo flieht.

In Szene 9 macht Filipo den Vierfürsten darauf aufmerksam, dass Tolomeo bereits das Zelt des Kaisers erreicht hat. Nun gibt Herodes die Verfolgung auf.

Diesen beiden Auftritten entsprechen bei Cicognini Szene 5 und 6. In der 5. tritt Ruzzante allein auf. Plötzlich sieht

[1]) *Comedias*. pag. 498. 2.

er sich dem Tetrarchen gegenüber, der mit dem Rufe: *Ah scelerato, ah traditore!* auf ihn losstürzt um ihn zu töten. Doch gelingt es Ruzzante wie dem spanischen Filipo sich dadurch zu retten, dass er sich auf Tolomeo beruft.

Szene 6 beginnt mit dem Auftreten des Tolomeo. Da die Dunkelheit bereits hereinbricht, will er Celinda zu dem verabredeten Stelldichein aufsuchen, sieht sich aber aus seinen Liebesträumen ganz unerwartet in die rauhe Wirklichkeit versetzt; denn der Tetrarch tritt ihm mit dem Schwerte in der Hand gegenüber und fordert ihn auf sich zur Wehr zu setzen. Ruzzante, der bei Cicognini eine viel kläglichere Rolle spielt als Calderons Filipo, denkt nicht daran Tolomeo zu helfen, sondern zieht es vor das Hasenpanier zu ergreifen. Tolomeo versucht zwar sich zu rechtfertigen, aber der Tetrarch besteht darauf sich mit ihm zu schlagen. Einen Zweikampf mit Herodes kann jedoch Tolomeo mit seiner Untertanenpflicht nicht in Einklang bringen; er zieht es daher, wie in dem spanischen Stücke, vor nach dem Zelte des Kaisers zu flüchten.

Szene 7 und 8 lehnen sich an die 10. Szene der Jornada Tercera an.

Bei Calderon kommt Tolomeo in das Zelt des Kaisers um seine Hilfe anzuflehen, aber auch zugleich in der Hoffnung Libia zu befreien. Diese wurde nämlich von Mariene eingeschlossen, damit der Tetrarch nicht zu früh erfahren sollte, dass man seinen Brief abfing. Um nun seine Braut aus ihrer Haft zu befreien trägt Tolomeo kein Bedenken Oktavian zu belügen. Er behauptet nämlich, Mariene sei mit Rücksicht auf die Anwesenheit des Kaisers in einem dunkeln Gemach von ihrem eifersüchtigen Gatten eingeschlossen worden und schwebe beständig in Gefahr von ihm ermordet zu werden. Als der Kaiser dies hört, unterbricht er Tolomeo und erklärt sich entschlossen Mariene zu retten, die seinetwegen in so schlimmer Lage sich befinde. Einen Augenblick zögert er dann wieder, da er Tolomeo nicht recht traut. Dieser aber erbietet sich den Kaiser und seine Bedeckung in den Park einzulassen, zu dessen Tor er den

Schlüssel besitzt. Durch den Park wolle er Otaviano zu dem Turme führen, in dem Mariene eingeschlossen sei. Nun lässt sich der Kaiser durch kein Bedenken mehr zurückhalten: bietet sich ihm doch jetzt eine hochwillkommene Gelegenheit die Königin seines Herzens wiederzusehen und durch ihre Errettung sich ihrer Dankbarkeit zu versichern.

Otaviano:

. . . . y sea
En fin lealtad ó traicion,
Por verte, Mariene bella,
Iré, y si es á darte vida,
Quiera amor que lo agradezcas[1]).

Cicognini fasst sich wesentlich kürzer, obwohl bei ihm ausser Tolomeo in einer weitern Szene auch Ruzzante auftritt. Zuerst erscheint Tolomeo, der aber nicht wie bei Calderon dem Kaiser einen lügenhaften Bericht erstattet, sondern ganz der Wahrheit entsprechend erzählt, wie der Brief, in dem ihn der Tetrarch mit Mariennens Ermordung beauftragte, Celinda und dann der Fürstin selbst in die Hände fiel. Von einer Gefangenhaltung Celindas durch Marienne ist aber nicht die Rede. Tolomeo erwähnt dann noch kurz die Anklage, welche Marienne gegen ihren Gatten erhob, der nun seinerseits sich an ihm rächen wollte. Deswegen sei er in das Zelt des Kaisers geflüchtet. Ottaviano bedauert den Tetrarchen, dessen Eifersucht schon früher sein Mitleid erregt habe. Als Freund des Tetrarchen hält er sich für verpflichtet ihm zu helfen. Zu diesem Zwecke entschliesst er sich Marienne und Celinda aufzusuchen um sich von ihnen den Bericht des Tolomeo bestätigen zu lassen. Zugleich beabsichtigt er Marienne um den Brief des Tetrarchen zu bitten, diesem später das Schreiben zu zeigen und so eine Versöhnung der beiden Gatten anzubahnen:

Ottaviano:

„. . . *Vorrei per tanto parlare a Marienne e a Celinda per riscontrare questa verità e per havere la lettera del Tetrarca,*

---

[1]) *Comedias*, pag. 499, Sp. 2.

per potere con occasione mostrargliela, e con vive e giuste ragioni dolcemente convincerlo e ridurlo ad emenda."

Szene 8: Hier beginnt Szene 8, in der Ruzzante mit der Nachricht auftritt, dass Marienne sich durch die verhängnisvolle Eifersucht ihres Gemahls gezwungen sah auf seine Gesellschaft zu verzichten und sich in ihrem Sommerpalaste für immer von der Aussenwelt abzuschliessen. Tolomeo, der ja von Celinda den Schlüssel zu einer geheimen Tür des Sommerpalastes erhalten hat, erbietet sich sofort den Kaiser in die Gemächer der Fürstin zu führen. Dort könne Ottaviano in aller Ruhe die Erkundigungen von Marienne und Celinda einziehen, die er für nötig halte um den Tetrarchen von der Grundlosigkeit seiner Eifersucht zu überzeugen und dadurch zugleich Marienne aus ihrer freiwilligen Gefangenschaft zu befreien. Ottaviano ruft den allwissenden Gott zum Zeugen dafür an, dass ihn nur das Verdienst des Tetrarchen und Mariennens zu seinem Unternehmen veranlasse. Dann machen sich alle drei auf den Weg.

Der Vergleich von Szene 7 und 8 mit der spanischen Vorlage zeigt, dass Cicognini, in dem Bestreben die Handlung zusammenzudrängen, sich dazu verleiten liess sie weniger gut zu begründen. Bei Calderon erklärt sich der Entschluss des Kaisers durch die von Tolomeo erfundene Schilderung von Marienens gefährlicher Lage. Zudem ist in dem spanischen Drama der Kaiser in Mariene verliebt, so dass ihm die Nachricht des Tolomeo sehr erwünscht kommt. Bei Cicognini aber ist das Vorgehen Ottavianos nur schlecht begründet: denn Ottaviano handelt in dem italienischen Drama in ganz selbstloser Absicht, auch kann bei Cicognini der wahrheitsgemässe Bericht von Tolomeo und Ruzzante nicht gut in dem Kaiser den Glauben erwecken, dass Mariennens persönliche Sicherheit gefährdet sei; ferner muss er sich selbst sagen, dass sein nächtlicher, heimlicher Besuch Marienne sehr peinlich berühren und ihr voraussichtlich mehr schaden als nützen werde, und endlich muss die Erzählung des Tolomeo ihm um so glaubhafter erscheinen, als er kurz nach dem Anschlage und dem Geständnisse des Herodes diesem den

Rat gab Marienne zu töten, worauf ihm der Tetrarch erwiderte, er habe an diesen Ausweg auch bereits gedacht. Zweifelte aber Ottaviano an der Wahrhaftigkeit des Tolomeo, so wäre es doch viel naheliegender, dass der Kaiser vor allem den Tetrarchen selbst, den er in der italienischen Fassung ausdrücklich als seinen Freund bezeichnet, über den Brief befragte, statt ihn von Marienne zu so ungelegener Zeit zu verlangen.

Beachtenswert ist die ideale Auffassung von Ottavianos Charakter bei Cicognini, wo der Kaiser nicht aus Liebe zu Marienne, sondern lediglich aus aufrichtigem Mitleid mit ihr und seinem Freunde Herodes es unternimmt die Fürstin aufzusuchen.

Bei Calderon dagegen empfindet der Kaiser keine Teilnahme für den Tetrarchen, von dessen Eifersucht ihm Tolomeo ebenfalls erzählte, und nur schlecht vermag er die wahren Beweggründe zu seinem Entschlusse zu verbergen.

In Szene 9 und 10 tritt bei Cicognini eine grosse Selbständigkeit zutage. Beide Szenen haben nur wenig mit dem 11., 12.. 13. u. 14. Auftritt der Jornada Tercera zu tun, denen sie äusserlich entsprechen.

In Szene 9 sehen wir uns in den Palast Mariennens versetzt, der Celinda und Flora beim Auskleiden behilflich sind. Beide versichern ihrer Herrin, dass sie gerne ihre Haft teilen. Marienne erklärt hierauf, sie habe diese Strafe verdient, da sie in ihrer Liebe zu Herodes zu weit ging und ihn wie einen Gott verehrte. Celinda, die bereits Tolomeo zu dem nächtlichen Stelldichein erwartet, raunt ihrer Gefährtin zu sich zu beeilen und sieht mit Ungeduld dem Augenblicke entgegen, wo Marienne sich in ihr Schlafgemach zurückziehen wird.

Auch in der spanischen Vorlage ist Mariene im Begriff sich von ihren Frauen entkleiden zu lassen. Diese versuchen umsonst sie aufzuheitern. Mariene ist so weh um's Herz, dass sie im Gegenteil darauf besteht sich ungehindert ihrem Schmerze hinzugeben. So singt ihr denn Sirene folgendes Liedchen vor, dessen Text so recht zu Marienens Stimmung passt:

Ven, muerte, tan escondida,
Que non te sienta venir,
Porque el placer del morir
No me vuelva á dar la vida.

Welcher Unterschied zwischen der nichtssagenden Übergangsszene des Cicognini und Calderons tiefergreifendem Auftritte, dessen gewitterschwüle Stimmung uns die nahe Katastrophe bereits vorausahnen lässt!

Auf Marienens Bitte wiederholt Sirene die alte Volksweise und auch Mariene stimmt in den Gesang mit ein. Eben schickt Sirenens Gefährtin auf Marienens Geheiss sich an die Türen zu schliessen, als sie zu ihrem grossen Schrecken durch das plötzliche Erscheinen des Kaisers daran verhindert wird.

Szene 10: Unter der Führung des Tolomeo ist Ottaviano wie bei Calderon so auch bei Cicognini bis zu den Gemächern Mariennens gedrungen und lässt Tolomeo aussen warten. Verfolgen wir nun zunächst den Gang der Handlung bei Cicognini. Marienne ist sehr erschrocken, als sie plötzlich einen fremden Mann vor sich sieht. Dann erkennt sie den Kaiser und befiehlt Celinda und Flora sich nicht zu entfernen. Ottaviano versucht die Fürstin zu beruhigen: Er sei als Freund ihres Gatten gekommen, als ihr Beschützer, der mit eigener Person gegebenen Falles für ihre Ehre einträte. Marienne versichert ihm, dass sie nicht im geringsten an der Lauterkeit seiner Absichten zweifle, gleichwohl aber bitte sie ihn sich zurückzuziehen um nicht ihrem Gemahl neuen Anlass zur Eifersucht zu geben. Als Ottaviano trotzdem bleibt, beschwört sie ihn sie zu verlassen, reisst ihm einen Dolch von der Seite und droht sich zu erstechen, falls der Kaiser ihrer Bitte nicht willfahre. Ottaviano aber erwidert, er sei nur gekommen um sich zu erkundigen, wie der vom Tetrarchen an Tolomeo abgeschickte Brief in Mariennens Hände gelangt sei; er bitte sie ihm das Schreiben zu überlassen, damit er es lesen und Herodes zeigen könne. Diesen aber wolle er von der Grundlosigkeit seiner Eifersucht überzeugen. Auf diese Weise hoffe er auch Marienne aus ihrer freiwilligen

Haft zu erlösen und den beiden Ehegatten für alle Zukunft ein glückliches Zusammenleben zu sichern. Marienne macht nun keinen Versuch mehr den Kaiser an seinem Vorhaben zu hindern. Durch die von ihm vorgebrachten Gründe, sein Ansehen und besonders durch die Dankbarkeit, die sie ihm schulde, sehe sie sich gezwungen ihm zu gehorchen. Doch bitte sie ihn sich möglichst zu beeilen. In dem anstossenden Zimmer und in Gegenwart der Ehrendamen, die nötigenfalls als Zeugen dienen könnten, werde die Unterredung stattfinden. Der Kaiser solle den Brief erhalten und lesen. Dann würden sie beide beratschlagen, was am besten zu tun wäre. Plötzlich erkennt sie in dem Dolch, den sie kurz vorher gegen die eigne Brust richtete, den Schicksalsdolch des Herodes. Sie wirft die Waffe weg und erklärt dem Kaiser, wenn er wirklich ihr das Leben bringen wolle, so sei es angezeigt, dass der Tod sich von ihr fernhalte. Sie befiehlt Celinda und Flora alles, auch die Kleider, liegen zu lassen und ihr zu folgen. Ottaviano sagt sich, wenn es ihm gelinge Herodes von seiner Eifersucht zu befreien, so betrachte er diese Unternehmung als die glorreichste der Welt.

Wie bereits weiter oben betont wurde, hat Cicognini in seinem Ottaviano einen durchaus ritterlichen Charakter zeichnen wollen, ein Gegenstück zu Calderons Kaiser, der bereits in Szene 10 der Jornada Tercera uns seine sträfliche Liebe zu Mariene deutlich zu erkennen gab. Dementsprechend spielt sich auch sein nächtlicher Besuch bei der Fürstin ganz anders ab als in der italienischen Bearbeitung. Otaviano benimmt sich von Anfang an sehr zudringlich, hält Mariene, die ihren fliehenden Hoffräulein folgen will, zurück und erklärt ihr ganz offen seine Liebe. Gleichwohl stellt er die bedrängte Lage Marienens als den Hauptbeweggrund zu seinem Besuche hin. Mariene weist sein Ansinnen entrüstet zurück. Sie ziehe es vor durch die Hand des Herodes unschuldig zu sterben, statt in Schmach und Schande weiter zu leben. Ihre Bitte sie zu verlassen, will der Kaiser unter der Bedingung erfüllen, dass sie ihm ihr Bild zurückgebe, das er ihr kürzlich ausgehändigt habe. Als Mariene erklärt,

sie wolle lieber ihre Hand ins Feuer strecken und sich anschickt diese Drohung auszuführen, versucht Otaviano sie festzuhalten, sie aber macht sich los und entreisst ihm den Dolch, den er kürzlich dem Tetrarchen abnahm. Sie droht sich zu erstechen, wenn er noch länger auf der Herausgabe des Bildes bestehe. Der Kaiser ist beim Anblick des blanken Stahles sehr bestürzt, da er ihn an den Anschlag des Tetrarchen erinnert. Mariene benützt seine Verwirrung und entflieht, indem sie noch immer den Dolch gegen ihre Brust gerichtet hält. Plötzlich erkennt sie ihn aber und wirft ihn von sich. Otaviano eilt ihr nach.

Der Vergleich von Cicogninis Szene 10 mit den entsprechenden Auftritten der Jornada Tercera ergibt also nur wenige, rein äusserliche Berührungspunkte.

Die nun folgende 11. Szene weicht ebenfalls stark von der spanischen Vorlage ab. In dieser erblickt der heimlich eindringende Tetrarch den kurz zuvor von Mariene weggeworfenen Dolch. Da er sich überzeugt, dass es derselbe ist, den Otaviano ihm abnahm, so schliesst er, durch den Anblick der zerstreut umherliegenden Kleidungsstücke Marienens in seinem Verdachte bestärkt, dass Otaviano sich bereits einen Eingriff in seine Eherechte erlaubte. Verzweifelnd will er sich den Dolch in die Brust stossen, als er hinter der Szene eine Stimme hört und gleich darauf Mariene und Otaviano erblickt, der ihr auf dem Fusse folgt.

Auch bei Cicognini sieht der Tetrarch die Kleidungsstücke, nicht aber den Dolch. Er schöpft keinen Verdacht und beschliesst an Ort und Stelle zu warten, bis jemand komme. Dann will er Marienne von seiner Anwesenheit benachrichtigen lassen, hierauf selbst zu seiner Gattin gehen und sie inständig bitten sich mit ihm zu versöhnen. Die Änderung, die Cicognini hier an seiner Vorlage traf, muss als eine sehr glückliche bezeichnet werden. Zwar ist bei Calderon der unvermutete Anblick des Dolches gewiss dazu geeignet, in Herodes einen schrecklichen Verdacht aufsteigen zu lassen. Doch wundert man sich, dass der Tetrarch sofort Hand an sich selbst legen will, statt vor

allem an Rache zu denken, wie bei einer früheren Gelegenheit, als er nämlich in der Gefangenschaft das Bild seiner Gattin plötzlich in des Kaisers Hand erblickte. Der voreilige, verzweifelte Entschluss des Herodes muss deshalb mehr unser Erstaunen als unser Mitleid hervorrufen.

Cicognini dagegen erhebt sich an dieser Stelle zu der bei ihm so seltenen tragischen Wirkung. Tiefergreifend ist der Kummer seines Tetrarchen, der kurz vor der Katastrophe in der Absicht kommt das Marienne zugefügte Unrecht wieder gutzumachen und seinem Schmerze beredten Ausdruck verleiht: *Farò intendere a Marienne che quà è il Tetrarca; anderonne da lei, la pregherò, la supplicherò, la placherò. Ho scarnate le mani non avezze a reggere il peso della vita. Il sangue in qualche parte ne spicca; ma per vedere Marienne ogn'offesa, benche mortale, è tolerabile. Sento gente.*

In Szene 12, die dem 16. Auftritt der Jornada Tercera entspricht, tritt die Katastrophe ein. Bei Calderon eilt Mariene mit den Worten auf die Bühne:

Será en vano, pues primero
Que logres . . . Mas ¡cielos justos!
¿ Que es lo que miro?

Der Tetrarch, der hieraus entnehmen kann, dass es Otaviano noch nicht gelungen ist, Marienens Ehre zu rauben, bietet der bei seinem Anblick zu Tod erschrockenen Frau seinen Schutz an, der Kaiser tut dasselbe und beide Fürsten dringen mit dem Schwerte auf einander ein. Im italienischen Drama jedoch lud der Kaiser keinerlei Schuld auf sich. Er und Marienne haben soeben ihre Unterredung in aller Ruhe beendet, aber missverstandene Äusserungen der beiden erwecken in dem Tetrarchen, der sich bei ihrem Eintreten verborgen hatte, den Glauben, dass seine Gemahlin dem Oktavian zu Willen war.

Ottav.: Intesi, viddi e hebbi il tutto
Tetr.: Senti, hebbi il tutto
Mar.: Ogni vostra attione, o Cesare,
può sollevare l'anima mia.

Nun hält sich der Tetrarch nicht länger verborgen, stürzt hervor und ohne auf die Einwände Ottavianos zu hören, besteht er darauf sich mit ihm zu schlagen. In dem sich nun entspinnenden Zweikampf löscht Marienne in beiden Dramen die Lichter aus, die beiden Gegner aber fechten in der Dunkelheit weiter. Dem Tetrarchen entfällt hierbei das Schwert, zufällig findet er den von Marienne weggeworfenen Dolch und in der Meinung Ottaviano vor sich zu haben trifft er Marienne, die mit einem Schmerzensschrei zu Boden sinkt.

Die 13. und letzte Szene lehnt sich an die 17. der Jornada Tercera an, ist aber von Cicognini erweitert und teilweise abgeändert worden.

In der spanischen Vorlage eilen Tolomeo und Soldaten, dann Frauen mit Lichtern auf den Lärm herbei, ihnen folgen Libia, Aristobolo, Filipo und Polidoro. Mariene ist zu Beginn der Szene bereits tot. Otaviano bezeichnet den Tetrarchen als einen blutdürstigen Barbaren, den er für seine Tat mit dem Tode bestrafen werde. Der Tetrarch aber erklärt, dass Mariene ihrem Verhängnisse zum Opfer fiel: denn indem sie durch seine (Herodes') Eifersucht ums Leben kam, starb sie durch das grösste Scheusal der Welt. Er selbst wolle Mariene rächen, und damit ihm keiner zuvorkomme, eile er jetzt fort um sich von der Zinne eines Turmes ins Meer zu stürzen. Mit diesen Worten entfernt er sich, und Tolomeo, der ihm folgt, kommt gar bald mit der Nachricht zurück, dass Herodes sich ein Grab in den Wellen bereitet hat. Der Kaiser befiehlt Marienens Leichnam hinauszutragen. Ihre Grabschrift solle den kommenden Jahrhunderten verkünden, dass ungerechte Eifersucht die Ursache ihres Todes war. Das Stück schliesst mit der glücklichen Vereinigung von Libia und Tolomeo.

Bei Cicognini lebt Marienne noch bis gegen Schluss der Tragödie. Sie versichert ihrem Gemahl und dem Kaiser, dass sie unschuldig sterbe. Ottaviano hält dem Tetrarchen die traurigen Folgen seiner Eifersucht vor Augen. Dann klärt er ihn über die Gründe auf, die ihn dazu bewogen

Marienne aufzusuchen. Durch sein Misstrauen habe Herodes ihn schwer beleidigt. Er aber könne sich auf das Zeugnis von Mariennens Ehrendamen, von Tolomeo und Ruzzante berufen. Wer ihn jedoch kenne, dem genüge bereits sein eigenes kaiserliches Wort. Marienne erklärt, sie sterbe gerne, da Herodes ihre Unschuld erkannt habe. Wie bei Calderon sieht nun der Tetrarch, dass das Marienne vorhergesagte Unglück jetzt wirklich eingetroffen ist; habe ihm ja doch sein eigener Dolch seinen teuersten Besitz geraubt. Indem seine Gattin seiner Eifersucht zum Opfer fiel, sei sie zugleich eine Beute des grössten Scheusals der Welt geworden. Er will Marienne um Verzeihung bitten, der Kaiser aber verbietet ihm sich ihr zu nähern. Im übrigen lässt Cicognini den sonst so grossmütigen Ottaviano sehr wenig Rücksicht auf die sterbende Marienne nehmen; denn obwohl er selbst sich überzeugt, dass sie auch jetzt noch ihren Gatten mit ganzer Seele liebt, schmäht er ihn in ihrer Gegenwart und ordnet an, dass man ihn zur Strafe für seine Untat ins Meer werfe. Der Tetrarch aber ist entschlossen das Urteil Oktavians selbst an sich zu vollstrecken, und wie bei Calderon eilt er fort und kurze Zeit darauf berichtet Tolomeo: *Si sommerse nell' onde.* Als Marienne hört, dass ihr Gemahl ihr im Tode vorausgegangen ist, kennt sie nur mehr den einen Wunsch, dem geliebten Manne ins Paradies zu folgen. Mit dem Rufe: *Erode ahi!* haucht sie ihre Seele aus. Ottaviano macht hierauf den Aristobolo zum Tetrarchen von Jerusalem. Er befiehlt, dass man Marienne mit grossem Gepränge bestatte und in ihrer Grabschrift Liebe und Schamhaftigkeit als die Ursache ihres Todes bezeichne: *L'Amore e la Pudicitia è la cagione, per cui avanti sera un Sol così glorioso giunse all' occaso.* Zum Schlusse stellt Tolomeo in einer vierzeiligen Strophe Betrachtungen an über die Vergänglichkeit alles Irdischen, die zwingende Gewalt des Schicksals und die Eifersucht, die er als das grösste Scheusal der Welt bezeichnet.

Tolomeo:

Un fumo, un ombra, un nulla è il viver nostro.
Quel ch' è scritto nel Ciel forza è che sia

E apprenda ogni mortal che il Maggior Mostro
Che in questo Mondo alberghi, è Gelosia.

Der Schluss von Cicogninis Bearbeitung hat mit der spanischen Tragödie den Fehler gemein, auf welchen ausser Reinhardstoettner[1]) auch Schaeffer[2]) bereits hingewiesen hat. Marienne hat keine tragische Schuld auf sich geladen, die Katastrophe wird vielmehr durch ein unabwendbares Verhängnis herbeigeführt statt allein durch die Charaktere bedingt zu sein. Die unglückliche, durch eine Prophezeiung dem Tode geweihte Mariene, sagt Schaeffer, fällt nicht als unmittelbares Opfer der Eifersucht ihres Gemahls, sondern das Fatum führt die Hand desselben mit dem verhängnisvollen Dolche in ihr Herz, statt in dasjenige des in der Dunkelheit verfehlten Oktavian.

Der Rückblick auf den Vergleich der beiden Dramen ergibt folgendes:

I. Was die Handlung des italienischen Stückes betrifft, so hat Cicognini seine spanische Vorlage zum grossen Teile nachgeahmt, in einigen Punkten ist er von ihr abgewichen. Fast durchweg aber hat er die Handlung wesentlich einfacher gestaltet.

1. Cicognini liess viele undramatische Stellen und Szenen seiner Vorlage wegfallen. So hören wir bei ihm nichts von Antonio und Cleopatra. Ebensowenig ist von der Aussendung einer Flotte unter Aristobolo zur Befreiung des Tetrarchen und von der nochmaligen Gefangennahme des vom Kaiser bereits einmal freigelassenen Bruders Mariennens die Rede. Der Verdacht der Tolomeo und Ruzzante belauschenden Celinda wird durch viel einfachere Mittel hervorgerufen als bei Calderon, welcher hierzu einer vierten Person, Sirenens, bedarf. Ferner verzichtet Cicognini darauf Trivello im III. Akte auftreten zu lassen, während Calderon seinen Polidoro den Tetrarchen im letzten Aufzuge begleiten lässt

---

[1]) Aufsätze und Abhandlungen. 1887, S. 41.

[2]) Geschichte des spanischen Nationaldramas. II. S. 11.

und ihm ausserdem zwei Szenen (4 u. 5) widmet, die den Fortschritt der Handlung nur hemmen.

2. Andererseits hat Cicognini gerade Trivello zuliebe Szenen eingeschaltet, die sich bei Calderon nicht finden, so besonders I. 6 und II. 9. Doch hat die erstgenannte Szene insofern ihre Berechtigung, als sie das Auftreten Aristobolos und Trivellos vor dem Kaiser vorbereitet, was bei Calderon nicht der Fall ist.

3. hat Cicognini seine Vorlage an mehreren Stellen geändert. Besondere Erwähnung verdient nochmals die 4. Szene des II. Aktes zwischen Ottaviano und dem Tetrarchen, die sich wesentlich anders abspielt als bei Calderon. Die Selbständigkeit, mit der Cicognini hier vorgeht, hat aber seinem Stücke nur geschadet. Indem er es nach dem Anschlage des Tetrarchen auf den Kaiser zu einer Aussprache zwischen den beiden Fürsten und zur Begnadigung des Herodes kommen liess, hat der Italiener die Eifersucht des Vierfürsten und seinen Befehl zur Ermordung Mariennens viel schlechter begründet als Calderon.

II. Die Charaktere der auftretenden Personen haben unter der Feder Cicogninis zum Teil eine bedeutende Änderung erfahren.

1. Der Tetrarch. Die Handlungsweise des Calderonschen Tetrarchen erklärt sich vor allem durch seine allzu grosse Liebe zu Mariene, deren Besitz er keinem andern vergönnt. In dem spanischen Drama muss er zuerst glauben, dass sich der Kaiser in Mariene verliebt habe. Sobald er aber im III. Akt den wahren Sachverhalt erfährt, ist er auch von der edlen Denkungsart Otavianos überzeugt. Cicogninis Tetrarch aber bekundet eine niedrige Gesinnung, obwohl er vom Kaiser selbst nach dem Anschlage mit der grössten Schonung behandelt wird. Die Grossmut Ottavianos legt er lediglich zu dessen Ungunsten aus. Sein Misstrauen gegen ihn ist ebenso gross wie seine Liebe zu Marienne. Sicher ist seine Eifersucht auch bei Calderon auf die Spitze getrieben, Cicognini hat ihn aber noch überboten, besonders an der Stelle, wo er Marienne Ruzzante gegenüber einer Schuld zeihen will (II. 8).

2. In Ottaviano wollte Cicognini einen ritterlicheren Charakter zeichnen als Calderon. Dieser lässt den Kaiser gleich bei seinem ersten Auftreten den besiegten und gefangenen Herodes sehr strenge behandeln. Mariene sucht der Kaiser mehr als Verliebter denn als Friedensstifter auf. Cicognini dagegen hat den Charakter seines Ottaviano allerdings viel idealer gedacht, aber diese Auffassung nicht folgerichtig durchgeführt. Es widersprechen ihr besonders zwei Stellen des italienischen Dramas, die, an welcher der Kaiser dem Tetrarchen den Rat gibt Marienne zu töten und eine andere, wo Ottaviano ohne Rücksicht auf die sterbende Marienne sich in Schmähungen über Herodes ergeht.

3. Aristobolos Charakter ist bei Cicognini nicht immer so würdevoll gehalten als bei Calderon, besonders in der 6. Szene des I. Aktes, wo Aristobolo dem Trivello gegenüber eine klägliche Rolle spielt.

4. Ruzzante nimmt im Vergleich zu Filipo eine sehr untergeordnete Stellung ein. Er ist gewissermassen der zweite *servo sciocco* des italienischen Stückes. Im Gegensatz zu Filipo macht er keinen Versuch den vom Tetrarchen zur Rechenschaft geforderten Tolomeo zu schützen, sondern rettet sich selbst durch schmähliche Flucht.

5. Tolomeo spielt in beiden Tragödien so ziemlich die gleiche Rolle. Doch hat er nie zu Flora, die der Calderonschen Sirene im Personenverzeichnis entspricht, in irgendwelchen Beziehungen gestanden. Auch nimmt er nicht, wie in dem spanischen Drama, zur Lüge seine Zuflucht, als er im Zelt des Kaisers angelangt ist. Sein Verhalten bei Calderon lässt sich aber durch die Gefangenhaltung Libias entschuldigen, welche Tolomeo zu befreien trachtet.

6. Trivello ist, abgesehen von einer Szene des spanischen Stückes (Polidoros Gespräch mit den beiden Soldaten, II, 6) ein viel komischerer Hanswurst als der spanische. Zwar drückt er sich viel gewöhnlicher aus, das hat er aber mit fast allen arlecchini des italienischen Theaters gemein.

7. Mariennens Charakter zeigt keine grossen Verschiedenheiten gegenüber dem der Calderonschen Titelheldin: nur

fällt sie bei Cicognini noch leichter von einem Extrem ins andere. als dies bei dem Spanier bereits der Fall ist.

8. Flora entspricht rein äusserlich der Sirene des spanischen Stückes, ist aber eine stumme Figur und übt keinen Einfluss auf die Handlung aus.

9. Celinda hat zwar keine Nebenbuhlerin, auf welche sie eifersüchtig ist, spielt aber sonst dieselbe Rolle wie Calderons Libia.

II. *Il Cipriano Convertito* oder *Lo Schiavo del Demonio per gli Amori di San Cipriano con Santa Giustina.*

Als Quelle dieser *rappresentazione* galt früher Calderons *Mágico Prodigioso.* Doch hat Cicognini seinen Stoff der *Legenda Aurea* entlehnt, wie bereits von Krenkel in „Klassische Bühnendichtungen der Spanier" (1885, II, 106 ff.) nachgewiesen wurde.

III. *Santa Maria Egiziaca* oder *La Conversione di Santa Maria Egiziaca.*

Diese *rappresentazione* geht ebenfalls, mittelbar oder unmittelbar, auf die *Legenda Aurea* zurück, ohne dass dies bis jetzt bekannt gewesen wäre.

Maria Egiziaca, wegen ihres schamlosen Verkehrs mit dem männlichen Geschlecht La Peccatrice allgemein genannt, ist zu Schiff von Alexandrien nach Jerusalem gefahren. Bei dieser Gelegenheit hat sie auch den jungen Alicandro kennen lernen den sie in Jerusalem seiner Braut Aurelia abspenstig macht. Diese beschliesst Maria zu töten. Um nun die Ägypterin vor der Rache Aurelias zu sichern verspricht dieser der Eremit Patritio Maria zu ermorden. In Wirklichkeit aber dringt er in die Sünderin sich zu bekehren und ein neues Leben zu beginnen. Sie weist sein Ansinnen zwar zurück, lässt sich aber von ihm dazu bewegen in den Tempel von Jerusalem zu gehen, wo man das heilige Kreuz anbetet. Allerdings will sie den Tempel nicht aus Frömmigkeit besuchen, sondern nur um sich von ihren zahlreichen Verehrern bewundern zu lassen. Schon will sie in das Heiligtum eintreten, da fühlt sie sich wie von einer unsicht-

baren Mauer zurückgehalten. Nach mehreren vergeblichen Versuchen sich Eingang zu verschaffen erkennt sie, dass wegen ihrer Verworfenheit Gott ihr den Tempel verschliesst. Da nimmt sie ihre Zuflucht zum Gebet und fleht die Mutter Gottes, deren Bild sie auf einem Altar gewahrt, voll Reue und Zerknirschung an sich ihrer zu erbarmen. Zum Zeichen der Busse entledigt sie sich ihres Schmuckes und ihrer kostbaren Gewänder, tritt sie mit Füssen, zerrauft sich das Haar und küsst wiederholt den Boden, den sie mit ihren Tränen benetzt. Dann erhebt sie sich in freudiger Stimmung, und vertrauensvoll tritt sie ungehindert in den Tempel ein.

Den ganzen Hergang ihrer Bekehrung berichtet Patritio ihrer Feindin Aurelia, der er zugleich versichert, dass er soeben Maria, wie verabredet, getötet habe. Er erklärt sich bereit ihren Leichnam ihr zu zeigen, und führt sie in die Wüste zu der schlafenden Maria. *Eccovi, Signora*, sagt er zu der erstaunten Aurelia gewendet, *il Cadavero di Maria*; *questa è morta al Mondo, e viva a Dio.*

Da sie sehen, dass Maria im Begriff ist zu erwachen, ziehen sie sich zurück. Gleich darauf hören sie die bekehrte Sünderin ein inbrünstiges Gebet sprechen, in welchem sie sich der göttlichen Gnade empfiehlt. Jetzt erkennt Aurelia die Nichtigkeit alles Irdischen und fasst den Entschluss in einsamer Klosterzelle den Rest ihres Lebens zu verbringen. Ihre Mutter Celia will ihrem Beispiele folgen. Alicandro und dessen Vater Odoardo, welchen Maria ebenfalls verführt hatte, kommen überein ihr Vermögen unter die Armen zu verteilen und sich auf ein nahes Landgut zurückzuziehen um dort in harter Arbeit ihr Leben zu beschliessen.

Im folgenden seien diejenigen Stellen der *Legenda Aurea* angeführt, welche Cicognini in seinem Stücke verwertet hat: Als Maria dem Priester Zosimas, der sie in der Wüste angetroffen hat, ihre Schicksale berichtet, beginnt sie mit folgenden Worten:

Ego, frater, in Aegypto nata sum, XII aetatis meae anno Alexandriam veni ibique XVII annis publice libidini me subjeci et nulli ullatenus me negavi.

Auch bei Cicognini gibt Maria ihren Körper jedermann preis. Dies wirft ihr die sie begleitende Pasquella, die komische Alte des Stückes, in der 7. Szene des I. Aktes vor.

Pasquella:

. . . che con esser conosciuta per donna del mondo, e per dar pastura a tutti, fate acquistare cattivo nome ancora a me . . .

An einer andern Stelle (I, 14) gibt sie ihre Schamlosigkeit ganz unumwunden zu und sucht sich auf folgende Weise zu rechtfertigen:

Stiamo freschi; amo Alicandro, lo riverisco, l'adoro, mà non per questo son senza cuore in petto. Se il Sole illuminasse un solo, starebbono tra le tenebre tutti gl' altri viventi: ad una accesa fiamma si scaldono molti freddolosi. ad un fonte si dissetano molti assetati e il mare benche dispensi l'acque a tutti gl'altri fiumi, nondimeno povero non ne diviene, e in somma una donna, che è d'un solo, mostra non esser buona per altri.

Kehren wir nun zu der *Legenda Aurea* zurück.

Cum autem homines regionis illius, so fährt Maria fort, *pro adoranda sancta cruce Hierosolimam adscenderent, rogavi nautas, ut me secum mitterent proficisci. Cum vero me de naulò requirerent, dixi: non habeo, fratres, aliud naulum, sed pro naulo corpus habeatis meum, sicque sumserunt me et corpus meum nauli gratia habuerunt.*

Bei Cicognini dagegen ist Maria sehr wohlhabend. Sie hat es daher nicht nötig die Überfahrt mit der Preisgabe ihres Körpers zu bezahlen. Doch hören wir auch in Cicogninis Stück von Maria, dass sie sich auf der Fahrt von Alexandrien nach Jerusalem gegen die Männer nicht gerade zurückhaltend betrug. So sagt Pasquella zu ihr in der 7. Szene des I. Aktes:

Almanco non vi gettate ai cani, voi avete fatto il . . . infine con il Padron della barca, che vi ha condotta, che è proprio una vergogna, che una giovane come voi s'habbia a chiamare la Peccatrice.

Nun folgt in dem Berichte Marias die Stelle der *Legenda Aurea*, an die sich Cicognini am engsten angeschlossen hat:

Cum autem Hierosolimam pervenissem et pro adoranda cruce usque ad fores ecclesiae cum aliis devenissem, subito et invisibiliter repulsam patior nec intus intrare permittor. Iterum autem atque iterum perveni usque ad limen januae et subito injuriam patiebar repulsae. Cum tamen omnes liberum haberent aditum nec aliquod invenirent impedimentum, rediens igitur ad me et cogitans quod hoc mihi ob scelerum meorum immanitatem accideret, pectus meum coepi manibus tundere, lacrymas amarissimas fundere et a cordis intimo graviter suspirare, respiciensque vidi ibi imaginem beatae virginis Mariae. Tunc ipsam lacrymabiliter exorare coepi, ut peccatorum meorum veniam impetraret et ad adorandam crucem sanctam me intrare permitteret, promittens me saeculo abrenuntiaturam et de caetero caste mansuram. Cumque hoc orassem et in nomine beatae virginis fiduciam recepissem, fores iterum ecclesiae adii et sine aliquo impedimento ecclesiam intravi. Cum autem sanctam crucem devotissime adorassem. . .

Ganz ähnlich schildert Cicogninis Patritio in der 18. Szene des III. Aktes Marias wunderbares Erlebnis:

Partissi poch' anzi da quella Casa la bella Egiziaca, carica d'oro, e di gemme, coperta di ricche vesti, addobbata di pomposi arredi. Muoveva superba il passo, alzava altiero il ciglio, godeva haver seguace ammiratrice la turba Innamorata. Io l'havevo poch' anzi pregata trasferirsi al tempio per un mio fine particolare. Pervenuta la Peccatrice sino alla Porta della Chiesa; ove racchiusa tra pompose gemme, fra gli splendori d'accesi doppieri, si adora il Sacro legno della Croce. Salì tutta festosa le scalete, che ne guidono al sacro recinto. Passavano fra tanto le turbe de gl'adoratori nel Tempio quando (ò meraviglia) sola Maria, sola l'Egizziaca si sente conteso il passo, arrestar le membra, prohibita l'entrata: più volte tentò la Peccatrice di penetrare quella inviolabile antemurale, che dalle sacre soglie per divino volere la respingeva. Mà accortasi alla fine, che era vasta ogni forza, e che l'aria era fatta impenetrabile dal suo corpo, carica di pensieri dimorò per breve tempo tacita, e impallidita, indi levando le mani al Cielo, fissando lo sguardo per entro al tempio, quasi svegliata da un profondo

letargo, proruppe ad alta voce in questi accenti. Oh Dio, e perche a me sola questo passaggio si contende? Ahimè Dio pur troppo intendo questo muto linguaggio, non a me, ma alla mia perfidia, a i miei falli, a i miei diletti son fatte queste repulse. Non son degni questi occhi di mirare il vessillo dell'humana salute, non son degne queste labbra di baciare quell'Altare sorra di cui risiede l'adorato legno. Non è degna colei, che al nome di Peccatrice pronta a rispondere atterrarsi alle delitie di Paradiso. Qui tacque Maria, mà non poco desisteva di penetrar con la vista la dove le faci splendenti facevano devota pompa al sacro Legno, e così rimirando vidde effigiata sopra un'Altare, l'Imagine della Regina de' Cieli, e fidandosi nel pensiero, che la divinità di quella se gli affissassi al guardo per unico scampo de' suoi infiniti tormenti, piegando le ginocchia a terra proferì così fatte parole. Gia che le colpe mie mossero il tuo figliuolo, ò Vergine genitrice, a fulminare sopra il mio capo una sentenza mortale che mi divide dal numero de' fedeli, già che questo mio seno ricetto d'impurità vien discacciato dalle sacrate soglie a te mi rivolgo, a te invio le mie preci, e i miei memoriali, ò purissima Madre del Eterno Monarca. E se ti chiamano i mortali Avvocata de' Peccatori, ben io posso inanimirmi, che sono la peccatrice, a supplicarti. Deh Pietosissima Regina, non sdegnate questi miei pianti, benche scorghino da occhi impuri, pur si staccano da un'anima che è fattura d'Iddio. Tu che con lo sguardo immortale scorgi l'interno mio cinto d'aspri dolori, armato di pentimento, impetra per me l'ingresso in quelle mura, che racchiudono quel Tesoro, che da gl'Angeli stessi è riverito, adorato. Rompi pietosissima Regina questi legami, demolisci queste violenze, abbatti quella forza, che mi sequestra come Demonio da quei sacri recinti. Restino a tua gloria sparsi e dispersi questi vani ornamenti, queste pompe caduche, questi infausti addobbi, queste spoglie indegne. Cadino pure a terra queste catene di servitù, questi lacci d'abisso. Si svellino queste chiome, percutasi questo seno, e si stillino in pianti quest'occhi, chiedano perdono queste labbra, si humilii questo cuore, pur che la tua somma pietade per questa Peccatrice pietosissima mente s'impieghi. Deh si adorata Regina

concedimi questa gratia, io contenta moro. Così disse la bella dolente, e già sbranate le vesti, sparse a terra come trofei, e calcate in segno del suo pentimento, con le palpebre bagnava il suolo, che dalle labbra era baciato. Poscia tutta festosa sorse da terra e verso la porta arditamente movendo i passi hebbe nel Tempio d'Iddio libero ingresso.

Die eben angeführte Stelle aus Voragines *Legenda Aurea* hat also Cicognini bedeutend erweitert, doch hat er sich in allen wesentlichen Punkten an seine Vorlage gehalten.

B. Die unechten Stücke.

Von den in diese Gruppe fallenden Dramen können nur diejenigen eingehender besprochen werden, deren Quellen bisher noch nicht festgestellt worden sind.

I. Nella Bugia si trova la Verità.

Die Haupthandlung dieses Stückes. auf dessen äusserst verwickelte Nebenintrigen hier nicht weiter eingegangen werden kann, spielt sich folgendermassen ab:

Don Carlo verliebt sich in die seit kurzem zur Herrschaft in Barcelona gelangte Gräfin Violante, die bis zu ihrer Mündigkeitserklärung mit ihm zusammen im Hause seines Vaters, des Herzogs Enrico von Cardona, erzogen wurde. Schon glaubt Don Carlo endgültig von ihr abgewiesen worden zu sein, als sie zu seiner freudigen Überraschung ihn ihrer Liebe versichert und ihm sogar Eherechte zugesteht. Sobald aber Herzog Enrico durch seinen Sohn dessen bevorstehende Vermählung mit Violante erfährt, versucht er alles um Don Carlo zum Verzicht auf die Gräfin zu bewegen. Da gesteht Carlo, dass er zu Violante bereits in sehr intime Beziehungen getreten sei. Nun aber eröffnet ihm sein Vater ein fürchterliches Geheimnis, das er bis jetzt sorgfältig gehütet hat. Kurz nach dem Tode des im Kampfe gegen die Mauren gefallenen Grafen von Barcelona gebar nämlich seine Gattin ein Mädchen, das halb tot zur Welt kam. Da keine Aussicht bestand es am Leben zu erhalten, entschloss sich Enrico als treuer Untertan es mit seinem eigenen um dieselbe Zeit geborenen Töchterchen Isabella zu vertauschen um auf diese Weise dem gräflichen Hause die Thronfolge

in Barcelona zu sichern. Ohne dass Enrico je davon erfuhr, machte aber der mit der Vertauschung betraute Diener Pantalone diese nach 14 Tagen wieder rückgängig, da das bereits aufgegebene Kind sich wieder erholte. Violante ist also die rechtmässige Herrin von Barcelona, während Enrico sie für sein eigenes Kind, seine Tochter Isabella dagegen für die wirkliche Gräfin hält. Infolgedessen muss er glauben, dass Don Carlo mit der eignen Schwester Blutschande getrieben habe, und klärt den Sohn über sein Verhältnis zu Violante auf. Nach dieser unerwarteten Enthüllung erklärt sich Don Carlo in einer Unterredung mit Violante ausserstande sie zu heiraten, ohne es aber zunächst über sich zu gewinnen der unglücklichen Contessa den Grund seiner Sinnesänderung mitzuteilen. Da alles Flehen nichts hilft, droht sie ihn als Räuber ihrer Ehre mit dem Tode zu bestrafen. Carlos Vater stellt sich scheinbar auf ihre Seite, verhilft aber heimlich seinem Sohne zur Flucht aus dem Kerker. Um sich jedoch vor Violante zu rechtfertigen, übersendet ihr Carlo, bevor er Barcelona verlässt, einen Brief, in dem er sie seiner Liebe versichert und sich auf ein zweites beigelegtes Schreiben beruft; dieses wurde ihm von seinem Vater ins Gefängnis geschickt. In dem Brief ist davon die Rede, dass Carlo unmöglich seine Schwester heiraten könne, und dass sie ihm zu Willen gewesen sei. Violante bezieht diese Stelle auf Isabella, glaubt, diese habe sich mit ihrem Bruder Carlo vergangen und wirft ihr erst allein, dann in Gegenwart ihres Vaters ihren Fehltritt vor. Jetzt aber tritt Enrico für sie ein und erklärt, dass Carlo nicht mit Isabella unerlaubte Beziehungen unterhalten habe, sondern mit Violante, die seine Schwester sei. Dann berichtet er die auf seine Veranlassung vorgenommene Kindsunterschiebung. Nach dieser unerwarteten Nachricht erhebt sich zwischen Isabella, die jetzt für die rechtmässige Gräfin gehalten wird, und Violante ein edler Wettstreit um den Verzicht auf die Regierung. In der letzten Szene treffen alle mit Carlo in einem Walde zusammen. Violante versucht eine Vermählung zwischen Carlo und Isabella herbeizuführen, obwohl es ihr den grössten Schmerz

bereitet ihren vermeintlichen Bruder auf solche Weise zu verlieren; sie selbst will sich auf immer in ein Kloster zurückziehen, Carlo aber soll Graf von Barcelona werden. Noch einmal lässt sich Violante die auf Befehl des Enrico vorgenommene Kindervertauschung von diesem berichten, doch nun legt sich ganz unerwartet Pantalone ins Mittel und führt eine glückliche Lösung herbei, indem er die von ihm auf eigene Verantwortung unternommene und bisher niemand bekannte abermalige Vertauschung der Kinder der erstaunten Versammlung berichtet. So endet das Stück zur allgemeinen Zufriedenheit. Carlo und Violante werden glücklich vereinigt, Isabella aber reicht Don Raimondo die Hand, der lange Zeit sich vergeblich um Violantes Gunst beworben hatte.

Nella Bugia si trova la Verità ist eine, wie es scheint, ziemlich getreue Nachahmung eines spanischen Stückes des in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebenden Don Juan Bautista de Villegas. Dieser schrieb ein Schauspiel unter dem doppelten Titel *El Marido de su Hermana* oder *La Mentirosa Verdad*. Beide Benennungen lassen bereits vermuten, dass der Verfasser des spanischen und der des italienischen Stückes den gleichen Stoff behandelten. Leider gelang es mir nicht, Villegas Drama, das sich wahrscheinlich in der *Biblioteca Nacional* zu Madrid befindet, mir zu verschaffen. Dass es aber wirklich die direkte oder indirekte Quelle des Cicognini zugeschriebenen Stückes bildet, beweist die nachstehend angeführte Inhaltsangabe des spanischen Schauspiels. Diese ist Grillparzers „Studien zum spanischen Theater“ entnommen (s. Grillparzers Sämtliche Werke, in 16 Bänden, mit Einleitungen von Alfred Klaar, Berlin-Leipzig, Band XIV, pag. 208) und lautet folgendermassen.

El marido de su hermana. Die Verwicklungen und Missverständnisse etwas gezwungen, aber doch recht geschickt angelegt und im Stücke durchgeführt. Der jetzige Vormund-Regent von Barcelona hat nach dem Tode seines Herrn, da zugleich dessen Witwe mit einem halbtoten Kinde nieder-

kam, dieses, eine Tochter — damit das Land nicht erblos bleibe —, mit seiner eigenen, eben auch erst geborenen gesunden Tochter vertauscht. In die vermeintlich unterschobene Herzogin verliebt sich sein Sohn und sie will ihn heiraten, also die Schwester den Bruder. Als das Unglück aufs Höchste kommt, zeigt sich, dass der mit der Verwechslung Beauftragte, da das halbtote gräfliche Kind sich wieder erholte, die Vertauschung unterlassen hat, und also die Herzogin nicht die Schwester ihres Geliebten ist, was nun freilich sehr gezwungen herauskommt, um so mehr, als dieser Beauftragte das Faktum bis jetzt verschwiegen hat....

Der zweite Titel *La mentirosa verdad* wird zwar nicht von Grillparzer angeführt, wohl aber von Schaeffer, der in seiner „Geschichte des spanischen Nationaldramas“, I, pag. 335, ebenfalls auf Villegas' Stück zu sprechen kommt, dessen Inhalt er in aller Kürze angibt.

Dass Villegas im Gegenteile dem italienischen Stücke den Stoff zu seinem Drama entlehnte, erscheint so gut wie ausgeschlossen, da wohl im 16. Jahrhundert Spanien sich die Literatur Italiens zum Vorbild nahm, im 17. Jahrhundert dagegen gerade das umgekehrte Verhältnis zwischen beiden Ländern herrschte.

II. *La caduta del gran Capitan Belisario sotto la Condotta di Giustiniano Imperatore.*

Diese Tragödie behandelt das traurige Schicksal des Feldherrn Belisario. Dieser fällt der Rachsucht der Kaiserin Teodora zum Opfer, deren sträfliche Liebe er nicht erwidert hatte.

Das Stück ist nicht, wie Belloni in seiner *Raccolta di Studii Critici*, Firenze 1901 [1]), behauptet, eine *rozza reduzione letteraria* einer *commedia dell' arte*, sondern eine stellenweise

[1]) *Intorno a una tragedia del Goldoni.* Pag. 77 ff.

sogar wörtliche Nachahmung von Mira de Amescua's *El Ejemplo Mayor de la Desdicha y Capitan Belisario.*

Das Stück, sagt Schaeffer[1]), ist oft dem Lope de Vega zugeschrieben worden, aber das in der Osuna Bibliothek vorhandene Autograph unseres Dichters, mit einer Zensur Lopes versehen, beseitigt jeden Zweifel über die Autorschaft.

Es würde viel zu weit führen die zahlreichen, um nicht zu sagen zahllosen Übereinstimmungen der spanischen und italienischen Tragödie hier vergleichend einander gegenüber zu stellen. Doch lassen bereits die wenigen, nachstehend angeführten Parallelstellen die geringe Selbständigkeit des italienischen Verfassers erkennen.

So sagt in Szene 3 des I. Aktes der als Pilger verkleidete General Leontio zu Belisario:

Buon giorno, invitto Capitano, la cui gran fama scorre gloriosa dall' Indo al Mauro, ti prego di qualche soccorso, essendo un misero soldato desolato dalle guerre. . . . . vengo ridotto in tante miserie a dimandarti con pietoso core qualch' elemosina.

Vgl. damit Mira de Amescua:

Capitan, tu que has ganado - los Reynos, que al Ganges vèn, — manda que limosna dèn — à este misero soldado.

Auf Belisarios Frage, wo der Veteran gedient habe, erwidert dieser bei Cicognini:

L'Asia con Leontio Generale,

bei Mira de Amescua:

Con Leoncio el General,
en las guerras de Asia.

Als Belisario den Leontio als einen grossen Feldherrn bezeichnet, ohne zu ahnen, dass dieser selbst mit ihm spricht, sagt der vermeintliche Pilger bei Cicognini:

Ed oggi ridotto sono in questo stato cosi misero che convienmi andar mendicando per vivere, per cagione dell' invidia

---

[1]) Gesch. des span. Nationaldramas, I, S. 309.

portatagli. Dann fügt er beiseite hinzu: *Nel darmi elemosina io lo privo di vita.*

Bei Amescua:

Oy se vè-desterrado, pobre, y tal-que lastima le ha tenido-el que embidia le tenia. . . . Dann beiseite:

Quando limosna me dè
tenirè en sangre el puñal.

An einer anderen Stelle derselben Szene verneint Leontio in beiden Stücken, dass ihn ein Neider mit Belisarios Ermordung beauftragt habe, der Anschlag sei vielmehr von einer Frau ausgegangen.

Bei Cicognini:

No, non fù invidia, fu ben sì una donna.

Bei Amescua:

No es embidia, que es muger
tu enmigo.

In Szene 4 des I. Aktes schildert Belisario dem Kaiser seinen Sieg über die Perser. Vom Kaiser aufgefordert einen Wunsch zu äussern, bittet Belisario um die Begnadigung des verbannten Leontio, die Giustiniano sofort gewährt. Auch diese Szene weist wieder wörtliche Übereinstimmungen mit der Vorlage auf. So bezeichnet in beiden Stücken der Kaiser Belisario als seinen Freund, was dieser bescheiden ablehnt:

Imp.: *Amico caro? Belisario mio?*

Bel.: *Il nome dell' amicizia in se comprende Deità; non si deve perciò in tal caso dar un simil nome ad Vasallo. Voi, Sire, più mi onorate che non merito, chiamatemi col nome di suddito, e non con quello di amico.*

Bei Amescua:

Emp.: *Belisario, amigo.*

Bel.: *El nombre,*
gran señor, de la amistad
en si contiene Deidad,
. . . y hallo
que en hallarme tu vassallo,
me honras mas que tu amigo.

Fast wörtlich übertragen ist folgende Stelle:

Imp.: *Io giuro al Cielo ch'esser più tosto vorrei Belisario, che Padron dell' Universo; negarai ò Belisario, che più non sia il conquistar un Regno, che quello poi guadagnato governarlo. Tu mi conquisti i Regni, de' quali sarebbe ragione, ch'io concedessi a te la Monarchia, non che reggerla io.*

Vgl. damit bei Amescua:

Emp.: *Vive Dios, que mas quisiera*
ser yo tu, que ser el dueño
del mundo
. . . di
no es mas saberlo ganar,
que acertarlo à governar . . .
Reynos me ganas, y asi,
quanto mejor me estuviera,
que yo Provincias te diera
que non darmelas tu à mi?

Den Bericht der kurz zuvor gewonnenen Schlacht schliesst Belisario mit den Worten:

Sire, Arsindo Rè d'Armenia viene prigione col Generale di Persia, che l'accompagna. L'Asia di già è tutta impaurita, ed io Vassallo indegno della M. V. bacio humilmente i piedi.

Vgl. damit bei Amescua:

Arsindo, Rey de Armenia, viene preso
y el General de Persia le acompaña:
Asia temblando està, y alegre beso
tus pies . . .

Als äusseres Zeichen der Freundschaft, welche ihn mit seinem Feldherrn verbindet, hat der Kaiser zwei Ringe prägen lassen, deren einen er Belisario gibt:

Imp.: *Comandai che fossero fatti questi due cerchi col medesimo impronto, acciò con questi due cerchi potiamo esser un solo. . . . Due soli noi saremo, una sol luce, Castor Giustiniano, e tù Poluce.*

Vgl. damit bei Amescua;

Emp.: *Dos anillos con dos sellos*
manda hazer de un proprio modo,

porque podamos en todo
ser los dos uno con ellos. . . .
Castor, y Polux seremos,
Belisario.

Die Szene schliesst mit einem Wortwechsel zwischen Belisarios Diener Passarino und dem Fähnrich Mortadella, deren nichtssagende Äusserungen für die Entwicklung der Handlung vollkommen überflüssig sind. Das Zwiegespräch, das ganz auf Rechnung der italienischen Bearbeitung zu setzen ist, sei im Wortlaut angeführt, da es ein gutes Beispiel für die vulgäre Sprache liefert, wie sie nur die Stücke von Gruppe B aufweisen.

Pass.: *Sia maledett à nò poss neanch dire al fatto mè.*
Mor.: *Cosa ghe volestivo dir? mi hò occasion de parlar.*
Pass.: *Mò à gh'volera dir della guerra.*
Mor.: *Balord è chi n'è più capace di me.*
Pass.: *Nò me strappazzar ch'à te sfrisarò.*
Mor.: *Vot ch'a te digu mi?*
Pass.: *Cosa mè vot dir' becc cornù.*
Mor.: *A port respet al patron dal rest pùò.*
Pass.: *Portam respett a me, e nò a lu.*
Mor.: *Orsù basta mò.*
Pass.: *Mi non hò paura de ti.*
Mor.: *Perche ti è un becco.*
Pass.: *L'è vera, e ben?*
Mor.: *Mi te stim per un matt.*
Pass.: *Cosa t'importa à ti?*
Mor.: *A poss star poch a andar in colera.*
Pass.: *Di pur quel che ti vuò.*
Mor.: *Fiol d'una poltrona.*
Pass.: *L'è ben vera, cosa vot mo.*
Mor.: *A te romperò la testa Passerin.*
Pass.: *Prova mò, ti non saresti al prim.*
Mor.: *Ti e forfant al mazor segn.*
Pass.: *A son dal me.*
Mor.: *Cospetton.*

Pass.: *Putanazza.*
Mor.: *T' hà rason che i torna.*

III. *Convitato di Pietra.*

Auch dieses Stück nennt Belloni in dem oben erwähnten Werke mit Unrecht eine *rozza redazione letteraria* einer *commedia dell' arte.* Bereits sieben Jahre vor ihm hat nämlich F. de Simone-Brouwer [1]) darauf hingewiesen, dass die Cicognini zugeschriebene Tragödie sich als eine ziemlich getreue Nachahmung von Tirso de Molinas *El Burlador de Sevilla* erweise, während das italienische Drama wiederum als Vorbild der Stegreifkomödie zu betrachten sei. Nach Farinelli [2]) würde ein eingehender Vergleich noch viel mehr, als dies bei Simone-Brouwer der Fall ist, zeigen, dass der Italiener sich genau an seine spanische Vorlage gehalten und nur ganz wenige wesentliche Änderungen getroffen hat. Über das Verhältnis der italienischen Stegreifkomödie zu Cicogninis Stück siehe unten.

IV. *Il Cornuto nella Propria Opinione.* Dieses ungedruckte Drama, dessen Handschrift wahrscheinlich verloren ging, wird im *Indice sesto*, pag. 595 der 1666 erschienenen ersten Ausgabe von Allaccis *Drammaturgia* als *Op. Spagnola* bezeichnet. Jede nähere Angabe der spanischen Vorlage fehlt jedoch.

V. *Il figlio Ribello* nach Calderons *Cabellos de Absalon* [3]).

VI. *Il Maritarsi per Vendetta*, eine Übersetzung von Francisco de Rojas' *Casarse por Vengarse* [4]).

VII. *La Moglie di quattro Mariti* ist, wie Stiefel [5]) feststellt, nicht eine Nachahmung von Lope de Vega's *Los Pa-*

---

[1]) *Don Giovanni Nella Poesia E Nell' Arte Musicale.* Napoli. 1894.

[2]) *Don Giovanni. Note Critiche.* Giorn. stor. d. lett. it. XXVII. 1896, pag. 44.

[3]) Siehe Proelss, Geschichte des neueren Dramas. 1881, I, 662.

[4]) Siehe Artur L. Jellinek, *Die Heirat aus Rache*, in Koch's Zeitschrift für vgl. Lit.-Gesch., 1901, XIV., S. 321 ff.

[5]) *Litbl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1899. Nr. 7. Sp. 248.

lacios de Galiana, wofür es Farinelli [1]) hielt. Doch sind nach Klein [2]) Motive entlehnt aus Tirso de Molinas *El Castigo del Penseque* und *El Vergoncoso en Palacio.*

VIII. *L'Onorata Povertà di Rinaldo.* Dieses Stück bezeichnet Belloni (*Raccolta* etc.) ebenfalls als *rozza redazione letteraria* einer *commedia dell'arte.* Wie die beiden andern von Belloni in der *Raccolta* erwähnten Dramen dürfte aber auch dieses nicht auf eine Stegreifkomödie, sondern auf Lope de Vegas *comedia Las Pobrezas de Reinaldos* zurückgehen, was ich durch einen Vergleich dieses in Versen abgefassten Dramas mit der italienischen Prosabearbeitung nachzuweisen versuchen werde. Diesem Vergleich sei die von Albert Ludwig [3]) gegebene Inhaltsangabe des spanischen Schauspiels zugrunde gelegt. Zuvor aber seien die Personenverzeichnisse der beiden Dramen einander gegenübergestellt.

Die Personen

bei *Lope de Vega:*	bei *Cicognini:*
Reinaldos	Rinaldo
Claricia	Claricia
Delio, niño	Celio, figlio di Rinaldo
Malgesí	Malagigi, cugino di Rinaldo
Alberio	—
Un Mercader	Tartaglia, mercante
Armelinda, mora	Armelinda, Mora
Roldán	Orlando
Carlos, Rey	Carlo Magno, Imperator
Florante	Florante
Valdovinos	—
Oliveros	Oliviero
Celindo, moro	Celindo, Moro
El Rey de Marruecos	Rè di Marocco
Galalón	Gano
Lucinda, villana	—
Belardo, villano	—
Dudón	—
Zaquiel, diablo	Due diavoli
—	Pulicinella.

[1]) Grillparzer und Lope de Vega, Berlin 1894, S. 3.

[2]) Geschichte des Dramas, V, 710.

[3]) Lope de Vegas Dramen aus dem karolingischen Sagenkreise, 1898, S. 39 ff.

I. Akt.

Auf der Burg Montalvan herrscht grimmige Not. Der Burgherr Reinaldos ist von Karl dem Grossen geächtet worden und muss den Unterhalt für sich und die Seinen durch Strassenraub erwerben. Was er dabei erwirbt, ist aber nur spärlich, und so herrscht gerade jetzt grosser Mangel. Reinaldos ist sehr niedergedrückt.

Vgl. Cicognini I, 1:

Rinaldo zeigt sich von Anfang an sehr gefasst: Celio ist zwar anwesend, spricht aber nicht.

Das Glück scheint ihnen auch wieder zu lächeln. Reinaldos' Vetter Malgesí kommt und berichtet, wie er und Reinaldos' Bruder Alberio. auf einem Baum verborgen, ein grosses Heer von Mauren hätten vorüberziehen sehen. Auf dem Rückwege nach Montalvan seien ihnen dann ein junger Maure und ein Kaufmann in die Hände gefallen. Alberio bringt beide Gefangenen herein. Reinaldos, der kein gewöhnlicher Strassenräuber ist, verlangt vom Kaufmann nur so viel, dass er und seine Familie davon einen Tag leben können, dann entlässt er ihn. Der junge Maure aber entpuppt sich als Maurin namens Armelinda, Tochter des Königs von Marokko, des Anführers jenes Maurenheeres. Sie ist von Marokko ihrem Bräutigam Celindo, der ihren Vater begleitet hatte, nachgereist. Reinaldos will sie selbst zu ihrem Vater bringen.

Vgl. Cicognini I, 2 und 3:

In Szene 2 tritt zuerst Rinaldos Diener Pulicinella auf, mit dem gebundenen Kaufmann Tartaglia, dem er eine Kassette mit Kleinodien abgenommen hat. Rinaldo kommt hinzu, weist seinen Diener zurecht und veranlasst ihn dem Kaufmann die Juwelen wieder zurückzugeben. Nicht einmal Lebensmittel für seinen persönlichen Unterhalt nimmt er an, wie das bei Lope de Vega der Fall ist. In der 3. Szene führt Rinaldos Vetter Malagigi Armelinda herein. welche aber nicht wie in dem spanischen Stück verkleidet ist. Wie dort gibt sie sich als Tochter des Königs von Marokko und Braut des Celindo, Prinzen von Cairo, zu

erkennen. Rinaldo bietet ihr seine Gastfreundschaft an. Von dem grossen Maurenheere, welches bei Lope Malgesí und Alberio beobachteten, hören wir in der italienischen Bearbeitung nichts.

In Paris, wohin die Nachricht von der Landung der Mauren gedrungen ist, rüstet man sich zum Kampfe. Kaiser Karl vertraut die Reichsfahne dem Mainzer Florante, dem Bruder Galalons, an, zur Entrüstung Rolands, der von den Mainzern, besonders von Florante, sehr schlecht denkt.

Vgl. Cicognini I, 4:

Orlando enthält sich noch jeglichen Urteils über Florante.

Galalon benützt die Gelegenheit Reinaldos zu verleumden. Dieser habe die Mauren herbeigeführt und sei jetzt mit ihnen verbunden. Karl gerät in grossen Zorn und beauftragt Galalon mit der Bestrafung Reinaldos'. Auch Roland, der bisher noch immer zu Reinaldos gehalten, schwört ihm nun Feindschaft.

Vgl. Cicognini I, 5:

Im Gegensatz zu dem Lopeschen Roldán glaubt Orlando dem Berichte des Gano nicht und versucht umsonst Rinaldo zu verteidigen. (Bei Lope will Oliveros dies tun, indem er dem Kaiser rät sich erst zu erkundigen).

Reinaldos in Maurenkleidern will Armelinda zu ihrem Vater geleiten; dabei treffen sie auf zwei Mauren, die miteinander kämpfen. In dem einen erkennt Armelinda ihren Bräutigam Celindo, der andere ist der verkleidete Malgesí. Die beiden versöhnen sich, als sie erfahren, wer sie sind und Malgesí kehrt mit Celindo und Armelinda nach Montalvan zurück. Reinaldos, allein zurückgeblieben, hört den Lärm einer Schlacht. Er fleht Gott um den Sieg der Franzosen an, falls sie am Kampfe beteiligt wären.

Vgl. Cicognini I, 6—8:

In Szene 6 tritt Rinaldo auf, ist aber nicht wie bei Lope von Armelinda begleitet. Er besiegt den Celindo im Zweikampf. Sie geben sich einander zu erkennen; Rinaldo schenkt dem Celindo die Freiheit. Statt Malagigi, der bei

dem Italiener in dieser Szene gar nicht auftritt, lässt also dieser Rinaldo selbst sich mit Celindo schlagen.

In Szene 7 und 8 lässt Rinaldo durch Pulicinella dem Celindo seine Braut Armelinda bringen. Sie beide fordert Rinaldo auf, sich nicht als seine Gefangenen, sondern als seine Gäste zu betrachten. Pulicinella macht schlechte Witze dazu. Rinaldo und Pulicinella bleiben zurück. (Bei Lope fällt die Figur des Spassmachers, des italienischen Pulicinella, vollkommen weg). Plötzlich hört man Schlachtenlärm. Rinaldo tritt mit Pulicinella etwas beiseite, um den Ausgang des Kampfes zu beobachten.

Florante tritt fliehend auf; er verbirgt die Reichsfahne zwischen einigen Ulmen, nicht in einem Gebüsch, wie Ludwig behauptet. (Bei Cicognini I, 9, versteckt er das Banner in einer Höhle).

Vgl. Cicognini I, 9:

Rinaldo lässt sich, von dem Flüchtling nicht nur, wie in der spanischen comedia, die Feldbinde, sondern auch seine Kleider geben, welche der erschrockene Florante ihm unverzüglich aushändigt. Dann lässt Rinaldo ihn laufen, holt das Reichsbanner aus der Höhle, lässt sich von seinem Diener die Kleidungsstücke des Florante anlegen und fordert Pulicinella auf ihm in den Kampf zu folgen, was dieser aber mit den Worten ablehnt: *Andate, che io farò come il tamburino, che invita gli altri a combattere e lui sta lontano.*

Durch Reinaldos' Eingreifen wird nun die Schlacht, die schon verloren war, zu einem glänzenden Siege der Franzosen, aber alles hält Florante für den Retter in der Not. Roland ist beschämt Florante so verkannt zu haben, der Kaiser dagegen preist seine kluge Wahl.

Vgl. Cicognini I, 10 und 11:

Beide Szenen stimmen in allen wesentlichen Punkten mit der spanischen Vorlage überein.

II. Akt.

Reinaldos kämpft mit dem König Armelin von Marokko, der ihm gleich zu Beginn der Szene sagt, wer er ist, und

macht ihn zum Gefangenen. Reinaldos lässt den König erraten, wer er ist; der König will durch fürstliche Geschenke sich loskaufen und macht dem Christen glänzende Anerbieten, wenn er in seine Dienste treten wolle. (Hier sei ein Irrtum Albert Ludwigs festgestellt, der bei der Schilderung der Szene zwischen Reinaldos und dem Maurenkönig es so hinstellt, als ob dieser zunächst Reinaldos Lösegeld angeboten und erst dann erfahren habe, wer er ist. In Wirklichkeit verhält es sich gerade umgekehrt). Reinaldos lehnt alle Vorschläge des Königs ab und gibt Armelin unter der Bedingung frei, dass er niemand verrate, wer ihn besiegt habe, dass er Frankreich räume, und dass er ihm (Reinaldos) seinen Ring gebe. Eine weitere, von Ludwig nicht erwähnte Bedingung ist die, dass Armelin selbst Karl den Grossen von dem Grunde seines Rückzuges in Kenntnis setze ohne aber Reinaldos' Namen dabei zu nennen. Dafür will ihm Reinaldos Tochter und Schwiegersohn ausliefern. Armelin nimmt das an.

Vgl. Cicognini II, 1:

Der besiegte König gibt sich nicht, wie bei Lope, von Anfang an zu erkennen, sondern erst, nachdem er von Rinaldo dessen Namen erfahren hat. Den Versuch Rinaldo ganz für sich zu gewinnen gibt er in dem italienischen Drama bald wieder auf. Ferner fordert bei Cicognini Rinaldo nicht den Ring, sondern der Maurenkönig bietet ihn Rinaldo (und zwar erst in der folgenden Szene) aus freien Stücken an. Im übrigen sind die Verpflichtungen, welche der König bei seiner Freilassung einzugehen hat, in beiden Stücken die gleichen.

Malgesí kommt zufällig gerade mit Celindo und Armelinda herbei, und der König von Marokko entfernt sich mit seinen beiden Kindern unter warmen Danksagungen.

Vgl. Cicognini II, 2:

Hier treffen nur Celindo und Armelinda, nicht aber Malagigi mit dem König von Marokko und Rinaldo zusammen. Auch sind sie, wie wir oben gesehen haben, von diesem bereits freigegeben worden.

Vor Montalvan erscheint Galalon mit Soldaten um sich der Burg und ihres Herrn zu bemächtigen. Es ist aber niemand darin als Claricia und Delio, die sich unter heftigen Schmähungen gegen Galalon tapfer verteidigen, aber schliesslich natürlich überwältigt und gefangen abgeführt werden.

Vgl. Cicognini II, 6:

Diesem Auftritte gehen aber in der italienischen Bearbeitung zwei Szenen voraus, 4 und 5, die vom Verfasser frei erfunden sind. In Szene 4 zieht sich Pulicinella, der ein fürchterliches Kauderwelsch spricht, erschrocken vor herannahenden Leuten zurück. In Szene 5 gewahrt Gano, der mit seinen Soldaten gegen die Burg Montalvan anrückt, zuerst den Pulicinella. Dieser empfängt ihn mit Schimpfworten und redet allerlei dummes Zeug.

Szene 6 lehnt sich wieder an die spanische Vorlage an. Ausser Claricia und dem kleinen Celio tritt in dem italienischen Stück auch noch Pulicinella auf. Wie bei Lope ergehen sich die Bewohner der Burg in Verwünschungen gegen die Verräter. Aber im Gegensatz zu Lope hat sich hier der Italiener die unglaublichsten Geschmacklosigkeiten zuschulden kommen lassen. So ruft z. B. Celio dem Gano zu: *Se ben son fanciullo, mi da l'animo di atterirti e cavarti gli occhi, e pisciarti ne' buchi di essi.* Und Pulicinella fügt hinzu: *Ed io cacarti in faccia.* An einer andern Stelle sagt Celio: *Ed io, se avessi armi, vorrei ucciderri tutti.* Pulicinella sucht ihn durch die Worte zu übertrumpfen: *Ed io sepelirli entro a un cacatore.*

Dann folgt in dem italienischen Stück die vom Verfasser frei erfundene Szene 7, in der Rinaldo von dem jämmerlich schreienden Pulicinella empfangen wird. Dieser spricht zuerst nur verworrene, kaum zusammenhängende Sätze, und erst allmählich erfährt der unglückliche Rinaldo durch ihn die Gefangennahme von Frau und Kind.

In Paris herrscht grosse Freude über den Sieg. Karl dankt Florante und beschliesst ihn zum Paladin zu machen an Stelle von Reinaldos, der von der Liste der Zwölf gestrichen werden soll.

Vgl. Cicognini II, 8.

Da kommen Celindo und, in Männerkleidern, Armelinda als Gesandte von Armelin um wegen des Friedens zu verhandeln. Auf Einladung Karls wohnen sie der feierlichen Zeremonie der Erklärung Florantes zum Paladin bei. Als dabei aber verkündet wird, Reinaldos sei als Verräter geächtet, tritt Armelinda mutvoll für ihn ein und erklärt jeden für einen Lügner, der Reinaldos einen Verräter nenne. Den Florante fordert sie sogar zum Zweikampf heraus. Grosse Entrüstung unter den Franzosen über den verwegenen Mauren, die sich aber legt, als Celindo erklärt, sein Begleiter sei ein Weib.

Vgl. Cicognini II, 9:

Während bei Lope der besiegte Celindo seine Braut hindern will Reinaldos vor Karl dem Grossen zu verteidigen, tritt er in der italienischen Bearbeitung ebenso entschieden für ihn ein wie Armelinda. Hierauf gehen die beiden Mauren ab: der erzürnte Kaiser Karl gibt den Befehl zu ihrer Ergreifung, zu der es aber nicht kommt.

Reinaldos erfährt von einem Hirten, den er um Brot gebeten hat, dass Galalon gegen Montalvan gezogen ist. Voll Schrecken tauscht er mit dem Hirten die Kleider um sich unerkannt seiner Burg nähern zu können. Da kommt aber schon Galalon mit seinen Gefangenen. Er will, um Claricia, die ihn verhöhnt, zu strafen, den kleinen Delio vor ihren Augen aufhängen lassen und erteilt, als seine Soldaten ihm diesen Henkersdienst verweigern, dem Reinaldos, den er in seinen Bauernkleidern nicht kennt, den Befehl dazu. Da gibt sich Reinaldos zu erkennen, zieht sein Schwert, das er bis dahin verborgen gehalten, verjagt Galalon mitsamt seinen Soldaten und befreit so Weib und Kind.

Vgl. Cic. II, 10 u. 11:

Zuerst tritt in Szene 10 Gano mit Claricia, mit Celio und Soldaten auf und erst in Szene 11 Rinaldo und Pulicinella, beide in bäuerlicher Kleidung. Reinaldos' Begegnung mit dem Hirten, der ihm seine Kleider gibt, fällt in der italienischen Bearbeitung weg. Auch will hier Gano nicht

allein den kleinen Celio, sondern auch Claricia selbst aufhängen lassen, die, wie bei Lope, ihm sein schmähliches Verhalten vorgeworfen hat. Wie in dem spanischen Stücke will sich keiner der Soldaten dazu hergeben die wehrlose Frau und ihr Kind auf so erbärmliche Weise ums Leben zu bringen und nun werden Rinaldo und Pulicinella, die Gano in ihrer Verkleidung nicht erkennt, von ihm aufgefordert Claricia und ihr Söhnchen zu erhängen. Ihre unvermutete Befreiung durch Rinaldo vollzieht sich bei Cicognini ebenso wie in seiner Vorlage.

III. Akt.

Galalon erzählt in Paris dem Kaiser, wie es ihm ergangen ist. Karl erteilt nun, da Roland sich weigert, dem Florante den Auftrag Reinaldos lebendig oder tot in seine Gewalt zu bringen. Da Florante selbst Reinaldos nicht kennt, soll Galalon ihn begleiten. Da wird ein neuer Gesandter Armelins gemeldet.

In dem italienischen Drama beginnt der III. Akt mit einer in der spanischen Vorlage fehlenden Szene: Kaiser Karl, umgeben von Florante, Orlando und seinem Hof, erzählt, er habe gehört, dass die beiden maurischen Gesandten der Prinz von Cairo und seine Braut Armelinda gewesen seien. Von der 2. Szene an folgt die Handlung wieder dem spanischen Original, doch sucht Gano, abweichend von Lope, seinen Misserfolg durch eine Lüge zu entschuldigen, indem er angibt, er und die wenigen ihn begleitenden Soldaten seien von 500 Banditen des Rinaldo angegriffen und in die Flucht geschlagen worden. Hiervon abgesehen, schliesst sich jedoch diese zweite Szene an den Originaltext an.

Der Kaiser empfängt den Gesandten, nachdem die andern sich entfernt haben. Der Gesandte ist Reinaldos in Maurenkleidern. Er erzählt in langer Rede den Hergang der Schlacht (von der bei Cicognini nicht die Rede ist), den Abmarsch des Maurenheeres und seine Einschiffung nach Afrika. Karl schläft dabei ein. Als Reinaldos das sieht, nimmt er dem Kaiser seinen Orden weg und entfernt sich. Karl ist

natürlich beim Erwachen sehr erstaunt sowohl Orden als Gesandten zu vermissen.

Vgl. Cic. III, 3:

Hier wird der Kaiser auf den Diebstahl des Gesandten durch Orlando aufmerksam gemacht, den er beim Erwachen herbeiruft und nach dem Mauren fragt, worauf Orlando erwidert: *S'è partito dicendo: A Rè che dorme, Ambasciator che rubba.* Bei Lope argwöhnt er selbst, dass ihn der Gesandte bestohlen habe und entdeckt gleich darauf das Fehlen seines Ordens.

Galalon, Florante und ihre Soldaten lagern sich alle in Bauernkleidern bei der Hütte der Bauern, die Reinaldos im vorigen Akte um Brot gebeten hatte. Sie hoffen, wenn Reinaldos, wie zu erwarten, wiederkommt, ihn unversehens überwältigen zu können.

Hier ist in der italienischen Bearbeitung wieder eine vom Verfasser frei erfundene Szene eingeschaltet, III, 4: Pulicinella kommt an die Stelle, wo Florante, Gano und die Soldaten den Rinaldo erwarten. Zuerst versucht Gano, dann Florante den Pulicinella auszufragen, der trotz ihrer Geldgeschenke alle ihre Fragen nicht verstehen will und stets verkehrte Antworten gibt.

Reinaldos sucht Claricia und Delio, die er in der Nähe in einer Höhle versteckt hat. Da er den Eingang mit Zweigen verdeckte und es Nacht ist, findet er sie nicht gleich und bittet die vermeintlichen Bauern um eine Fackel. Dabei wird er überwältigt, gefesselt und weggeschleppt.

Vgl. Cic. III, 5:

Hier ist die spanische Vorlage sehr gekürzt. Rinaldo sucht nicht wie bei Lope Frau und Kind, sondern den bereits von Florante und Gano festgenommenen Pulicinella, der seinen Herrn umsonst durch Zurufe zu warnen sucht. Rinaldo lässt sich nicht, wie in dem spanischen Drama, mit den Verrätern erst in ein Gespräch ein, sondern wird gleich bei seinem Erscheinen angefallen und gebunden fortgeführt.

Malgesí tut es leid Reinaldos verlassen zu haben. Da erfährt er von den Bauern, was geschehen ist. Er beschliesst,

um Reinaldos zu retten, zur Magie, die er lange aus Gewissensbedenken nicht mehr angewandt hatte, seine Zuflucht zu nehmen.

Vgl. Cicognini III, 6 und 7:

In Szene 6 tritt Malagigi allein auf. Er beklagt das Unglück seines Vetters und beschliesst alles daranzusetzen, um ihm zu helfen. In Szene 7 trifft er Pulicinella, der ihm die Gefangennahme Rinaldos erzählt. Von Pulicinella begleitet, macht sich Malagigi jetzt unverzüglich auf um seinen Vetter zu retten.

Malgesí hört eine klagende Frauenstimme; es ist Claricia, die schon drei Tage ohne Nahrung in der Höhle und deren Sohn dem Hungertode nahe ist. Malgesi befreit sie und erzählt ihr, ihr Gatte sei gefangen. (Die Befreiung Claricias durch Malgesí ist in dem italienischen Drama weggefallen.) Kaiser Karl jubelt endlich Rinaldo in seiner Gewalt zu haben. Er soll als Verbrecher hingerichtet werden. Eine Bitte Rolands dem Unglücklichen noch eine Audienz zu gewähren wird abgeschlagen.

Vgl. Cicognini III, 8 und 9:

In Szene 8 sehen wir den Kaiser mit seinem Gefolge, der nicht wie bei Lope die Nachricht von Rinaldos Gefangennahme bereits erfahren hat, sondern ihr mit Ungeduld entgegensieht. In Szene 9 berichtet Gano, der mit Florante ankommt, die Ergreifung des Rinaldo. Der Kaiser befiehlt den Gefangenen zu enthaupten; Rolands Fürbitte ist in dem italienischen Stücke weggelassen.

Malgesí und ein Dämon treten als Mönche verkleidet auf. Malgesí erzählt eine Schauergeschichte, wie Reinaldos sein Kloster geplündert und das Kirchengut gestohlen habe. Er bittet zu ihm zu dürfen um ihm die Beichte abzunehmen und zugleich etwas über den Verbleib des Kirchengutes zu erfahren. Karl erlaubt es auch und Florante führt die vermeintlichen Mönche zu Reinaldos.

Vgl. Cicognini III, 10:

Hier sind die beiden Mönche Malagigi und Pulicinella

Kaum ist Malgesí mit Reinaldos allein, so lässt er ihn mit dem Dämon die Kleider tauschen und flieht mit ihm.

Vgl. Cicognini III, 11:

Malagigi tritt mit Rinaldo auf, der das Mönchsgewand des Pulicinella angelegt hat. Malagigi erzählt Orlando und Florante, Rinaldo sei verstockt gewesen und habe nichts bekennen wollen. Orlando verspricht ihnen, dass der Schaden, den ihnen Rinaldo zugefügt habe, wieder gutgemacht werde: doch kann Orlando immer noch nicht recht an die Schuld Rinaldos glauben.

Florante und Galalon kommen mit Wachen und verlesen dem Dämon das Todesurteil. Als sie ihn aber abführen wollen, verschwindet er, und drei andere Dämonen fallen plötzlich über die Mainzer her und prügeln sie fürchterlich durch.

Vgl. Cicognini III, 12:

In Gegenwart des Gano und Florante wird der als Rinaldo verkleidete Pulicinella vorgeführt. Ein Todesurteil wird jedoch nicht verlesen. Pulicinella macht in einfältigen Wortspielen sich über Gano lustig. Plötzlich erscheinen zwei Teufel, die Gano und Florante durchprügeln und Pulicinella entführen.

Malgesís Bemühungen werden durch den Edelmut Reinaldos' vereitelt, der, um einen Beweis seiner Treue zu geben, sich freiwillig stellt. Karl aber, unversöhnlich, will ihn von neuem verhaften lassen, als man von draussen das Toben des Volkes hört, das Reinaldos' Freilassung verlangt. Widerwillig gesteht Karl dieselbe endlich zu. Doch soll Reinaldos seine konfiszierten Güter nicht wieder erhalten. Vorläufig wird er hinausgeschickt um das Volk zu beruhigen.

Von all dem finden wir nur wenig in der jetzt folgenden 13. Szene des italienischen III. Aktes. Rinaldo setzt sich nicht freiwillig der Gefahr aus, sondern er kommt erst später, nachdem ihm Karl der Grosse die Aufhebung seines Todesurteils hat zusichern lassen. Bei Lope hört man das empörte Volk hinter der Szene die Freilassung Reinaldos' fordern, der italienische Dichter aber beschränkt sich darauf die Zu-

schauer von dem Aufruhr des Volkes durch Gano in Kenntnis zu setzen, der dem Kaiser Bericht erstattet. Von hier an stimmen beide Stücke bis zum Schlusse der italienischen Szene wieder überein.

In Reinaldos' Abwesenheit schlägt Galalon dem Kaiser ein Mittel vor um Reinaldos für immer zu demütigen. Armelin, der König von Marokko, werde zum Abschluss des Friedens erwartet. In seiner Gegenwart solle Karl alle seine Pairs auffordern zu sagen, mit welchen Mitteln sie im Kriege ihn unterstützen könnten. Reinaldos, der ja nichts habe, würde dann schweigen müssen und auf ewig beschämt sein. Karl geht darauf ein.

Vgl. Cicognini III, 13.

Da Armelin, seine Tochter und Celindo gerade kommen, benützt Karl sofort die Gelegenheit und stellt in Gegenwart Reinaldos', der inzwischen zurückgekommen ist (bei Cicognini tritt er seit seiner Befreiung durch die Dämonen zum erstenmal auf), jene Frage. Die andern Pairs erheben sich nacheinander, zählen ihre Titel und Besitzungen auf und geben an, wie viele Truppen sie stellen könnten. Zuletzt wird Reinaldos aufgefordert; er öffnet einen Kasten, den ihm Malgesí und Claricia hereinbringen, und holt aus ihm die Reichsfahne und Florantes Feldbinde, Armelins Ring und Karls Orden; zugleich erzählt er die Heldentaten, die er, obwohl verbannt, für seinen Kaiser vollbracht hat. Armelin bestätigt seine Angaben, Karl verbannt die Mainzer für immer, setzt Reinaldos in seine Würden wieder ein, ernennt ihn zum Grossfürsten von der Bretagne und seinen Sohn zum Herzog von Orleans

Vgl. Cicognini III, 14:

Von ganz geringen Abweichungen abgesehen, lehnt sich diese Schlusszene wie die vorhergehende sehr genau an die spanische Vorlage an.

Das Cicognini zugeschriebene Schauspiel ist also eine in manchen Einzelheiten zwar freie, in den wesentlichen Punkten aber getreue Nachahmung oder besser gesagt Verunstaltung

der spanischen Vorlage, deren dramatische Schwächen Albert Ludwig nach seiner Analyse des Stückes eingehend bespricht.

IX. *Il Segreto in Pubblico*, nach Calderons *El Secreto á Voces.* [1])

X. *La Vita è un Sogno* nach Calderons *La Vida es Sueño.* [1])

§ 4. Beurteilung der dramatischen Tätigkeit Cicogninis.

Von einer eingehenderen Besprechung der Melodramen Cicogninis kann deswegen abgesehen werden, weil sie für die Beurteilung seiner dramatischen Tätigkeit kaum in Betracht kommen; denn wir haben es hier viel weniger mit Dramen als mit Operntexten zu tun. Eine Ausnahme bildet der Alessandro Amante, der sich auch in dramatischer Hinsicht mit den Prosastücken der Gruppe A vergleichen lässt; dies berechtigt zu der Vermutung, dass Cicognini jenes Melodrama der unter dem Titel *Gli Amori di Alessandro e di Rossane* veröffentlichten Prosabearbeitung desselben Stoffes nachgebildet hat, während beim *Giasone*, seinem bekanntesten und damals berühmtesten Melodrama, das Gegenteil der Fall ist.

Ebenfalls eine Gattung für sich bilden die *Rappresentazioni* oder geistlichen Schauspiele, wo die entscheidende Wendung, der besonderen Natur dieser Dramen entsprechend, weniger durch die auftretenden Personen als vielmehr durch göttliche Eingebung von oben herab herbeigeführt wird. Unter den übrigen 9 der 12 gedruckten, zur Gruppe A gehörigen Prosastücke sind ausser dem *Giasone* (einer Nachbildung der gleichnamigen Prosabearbeitung) die *Amori di Alessandro e Rossane* und die Tragikomödie *Il Papirio* die einzigen, deren Stoff der Vorrede Bartolommeis zufolge nicht dem spanischen Theater entlehnt ist. Da aber unter den Stücken spanischen Ursprungs *Marienne* das einzige ist, dessen Vorlage wir sicher kennen, so ist es schwer, bei den

---

[1]) Siehe Proelss, Geschichte des neueren Dramas, 1881, I, 662.

übrigen, dem spanischen Theater entlehnten Dramen genau festzustellen, inwieweit Cicognini seiner Vorlage folgt und inwieweit er selbständig vorgeht.

Auf Rechnung des spanischen Theaters dürfen wir aber wohl die vielen von verschiedenen Personen verschieden aufgefassten Reden setzen, die in den *Gelosie Fortunate del Principe Rodrigo* eine so grosse Rolle spielen, dann besonders die starren Begriffe der Untertanentreue und der Gattentreue in *Don Gastone*, der Freundestreue in *La Forza dell' Amicizia*, ferner die an unvorhergesehenen Zwischenfällen und gewaltsamen Situationen so reichen Liebesintrigen, wie sie sich in dem letztgenannten Stücke und in *La Forza del Fato* finden, und endlich die spitzfindigen Schlussfolgerungen, mit denen z. B. Alessandro in *La Forza dell' Amicizia* dem König zu beweisen sucht, dass er aus Freundschaft zu ihm verpflichtet sei ebenfalls seine Ehre preiszugeben, nachdem bereits durch Giocastas Schuld sein Freund entehrt worden sei. An dieser Stelle sei auch nochmals auf die *Marienne* hingewiesen, deren ausführliche Besprechung zahlreiche Beispiele solch gewagter Beweisführungen lieferte, die fast alle bereits im spanischen Originaltexte enthalten sind.

Anderseits muss jedoch auch Cicogninis Originalität hervorgehoben werden. Diese zeigt sich in seinem praktischen Verständnis für die Erfordernisse der Bühne, das wir in *Marienne* recht gut beobachten konnten, wo er langatmige Reden tunlichst vermeidet und alles weglässt, was den Fortschritt der Handlung hemmen würde. Ein weiterer Vorzug des Dichters ist seine Kunst die Haupthandlung mit der Nebenhandlung zu einem Knoten zu verknüpfen, was ihm in den *Amori di Alessandro e di Rossane* besonders gut gelungen ist. In den meisten Prosastücken von Gruppe A, die geistlichen Schauspiele natürlich ausgenommen, ist der Fortschritt der Handlung durch die Charaktere der auftretenden Personen bedingt, und nur selten geht die Charakterentwicklung in der Intrige unter. Unter den Prosastücken der Gruppe A leiden unter diesem Fehler nur 2 Dramen, die *Gelosie For-*

tunate del Principe Rodrigo und *Adamira*, wo die Lösung des Knotens sehr gezwungen ist. In beiden Stücken wird sie künstlich in letzter Stunde herbeigeführt, in den *Gelosie Fortunate* durch die Entdeckung einer Kindsunterschiebung und in *Adamira* durch eine Medaille, welche zur Erkennung eines in seiner Jugend von Seeräubern entführten Prinzen Veranlassung gibt. Solch künstlicher Mittel bediente sich übrigens das spanische Drama der damaligen Zeit ebensooft wie das italienische, mit dem es auch das Motiv der zur Verbergung des Geschlechts vorgenommenen Verkleidung gemein hatte. Derartige Verkleidungen finden auch in mehreren Stücken Cicogninis statt, so in den *Amori di Alessandro Magno e di Rossane*, in den *Gelosie Fortunate* und in *Adamira*, wo sie eine bedeutende Rolle spielen.

Was die Charaktere der handelnden Personen anlangt, so sind sie in der Regel nur in rohen Umrissen gezeichnet, aber selten psychologisch vertieft. Sie haben oft etwas Typenhaftes an sich. Don Gastone z. B. kann als der Typus der Untertanentreue bezeichnet werden; er macht nicht den geringsten Versuch seine Eherechte dem König gegenüber zu verteidigen oder auch nur gemeinsam mit seiner Gattin Violante zu fliehen, obwohl diese sich in Saragossa frei bewegen darf. Violante ihrerseits ist der Typus der Gattentreue, der sie ohne Bedenken das Leben ihres Söhnchens zu opfern bereit ist. Kein Kampf zwischen Gatten- und Mutterliebe: dem Meriches, der ihr ihr Söhnchen entreisst und voraussagt, dass der kleine Celio unter grausamen Martern sterben werde, falls sie dem Könige nicht zu Willen sei, erwidert Violante:

Levatelo davanti gl'occhi, vatene pur figlio ove comanda lo scelerato Tiranno, ove ti conduce un' infame carnefice . . . . Una madre impudica e pietosa non merita nome di Donna. Una moglie crudele e honorata è un compendio di gloria.

Alessandro in *La Forza dell' Amicizia* ist der Typus der Freundestreue, die vielleicht selten so sehr auf die Spitze getrieben wurde wie in diesem Drama. Wohl hat Alessandro Anwandlungen von Mitleid mit seiner unglücklichen Ge-

mahlin, doch weiss er solche Regungen stets vor ihr zu verbergen und immer sehr schnell zu unterdrücken.

Dass der eifersüchtige Herodes in Cicogninis *Marienne* etwas Karikaturenhaftes an sich hat, dürfte bereits aus der eingehenden Beschreibung dieses Dramas hervorgegangen sein.

Nur manchmal macht Cicognini eine Ausnahme von der Regel und erhebt sich dann zu tragischer Wirkung. So an der oben besprochenen und wörtlich angeführten Stelle in der drittletzten Szene der *Marienne,* wo der Tetrarch, kurz vor der Katastrophe, in der Absicht kommt seine schwer gekränkte Gattin um Verzeihung zu bitten. Ausser dieser Stelle lassen sich noch zwei andere aus *La Forza dell' Amicizia* und *Il Papirio* anführen. Ersteres Stück enthält in Szene 20 des III. Aktes ein Zwiegespräch. in dem Graf Alessandro die Königin Giocasta zu einem Stelldichein in seinem Gemach auffordert, in der Absicht sie für ihr ehebrecherisches Treiben mit dem Tode zu bestrafen. Zwar sagt die Königin zu, aber schon ist ihr Herz von unbestimmten, schlimmen Ahnungen erfüllt, und am Schlusse der Szene geht sie mit den Worten ab: *Par ch' il Cielo mi dica, ch' io vado alla morte.* In dem andern Drama *Il Papirio* führt uns die 4. Szene des III. Aktes den von Gewissensbissen gepeinigten Mörder Silverio vor, wie er sich zur Ruhe begibt ohne jedoch anfangs den ersehnten Schlaf zu finden. Schliesslich schlummert er ein, wird aber dann wiederholt durch eine singende Stimme aufgeschreckt, welche ihm zu seinem Entsetzen seine bevorstehende Hinrichtung verkündigt.

Weit besser als die tragische gelang Cicognini die komische Wirkung. Sein *servo sciocco* wird im allgemeinen seiner Aufgabe viel mehr gerecht als der spanische *gracioso.* Gerade in der Ausarbeitung der komischen Rollen legt unser Dichter die grösste Selbständigkeit an den Tag, und dieser Teil seiner dramatischen Tätigkeit bildet einen der Gründe für die bedeutenden Erfolge, welche er im 17. Jahrhundert erzielte. Dass seine *commedie* bei seinen Zeitgenossen sich grosser Beliebtheit erfreuten, geht aus den zahlreichen Aus-

gaben seiner Dramen, den Lobreden der Herausgeber und — aus den vielen ihm fälschlich beigelegten Stücken deutlich hervor.

Die wichtige Stellung aber. welche seine Dramen auch nach seinem Tode in der Geschichte des Theaters lange Zeit hindurch im In- und Auslande eingenommen haben, soll durch das folgende Kapitel veranschaulicht werden.

§ 5. **Übersetzungen, Bearbeitungen, Nachahmungen.**

(Nach den beiden Gruppen und alphabetisch nach den italienischen Titeln der Stücke geordnet. Bei mehrfacher Bezeichnung ein und desselben Stückes wird nur derjenige Titel genannt. der in Abschnitt IV, § 1, pag. 27 ff. in dem Verzeichnisse der Dramen an erster Stelle angeführt wird).

A. Die echten Stücke.

I. Deutsch.

Adamira.

Anon.: *Comoedia* Genand Das verliebte und geliebte Ehrenbild oder die Ehren-Statue.

Vgl. Serapeum, 1866, pag. 319 ff.

Anon.: Die in eine steinerne stadua verlibte prinzesin adamira aus Nordwegen.

Vgl. Jahrb. d. D. Shakesp.-Ges., 1884, XIX, 146.

Anon.: *Statua*, Oder: die in ein Marmorsteinernes Bild verliebte Princeszin Adamira. Zweimal aufgeführt in Dresden, 1684 und 1689, in Graz 1708.

Das Personenverzeichnis und ein „Kurtzer Summarischer Inhalt“ ist auf einem in der Kgl. Bibliothek zu Kopenhagen befindlichen Anschlagzettel der Truppe der Witwe Velten enthalten. wo das Stück ausdrücklich als eine dem berühmten italiänischen Meister Cicognini entlehnte „Haupt-Action“ bezeichnet wird. Die „Haupt-Action“ weicht nur wenig von Cicogninis Schauspiel ab. Nur einige, meist untergeordnete Personen haben die Namen gewechselt. Bei Cicognini spielt

das Stück in Schweden, in *Nicosia*, in der deutschen Bearbeitung ist der Schauplatz nach Italien und Spanien verlegt.

Vgl. Heine, Johannes Velten, 1887. S. 30 u. 58. Heine, Das Schauspiel, 1889, S. 11, 1.

Alessandro.

Anon.: Alexander's und Roxanen's Heyrath. Oper. Cölln a. d. Spree 1708.

Vgl. Gottsched, Nöthiger Vorrat usw., I, 281. Meissner, Die englischen Komödianten usw. Jahrb. d. D. Shakesp.-Ges., 1884, S. 145ff., No. 115. Dessoff, Über englische, italienische und spanische Dramen usw. Koch's St., 1901, I, S. 436.

Meissner hält das Stück für identisch mit dem nachstehend angeführten.

Anon.: Der sich mit des königs der barbarien tochter vermehlente könig alexander.

Vgl. Dessoff, Über englische usw. S. 436.

Amori di Alessandro e di Rossane.

Das zuletzt erwähnte, von einem Anon. verfasste deutsche Stück kann ebensogut auf die *Amori di Alessandro e di Rossane* zurückgehen. Doch ist es überhaupt nicht sicher, ob es Cicognini nachgeahmt ist.

Don Gastone.

Drey, Michael Daniel. Von Don Gaston von Mongado, eine spanische begebenheit, wirt sonst genandt der streit zwiszen Ehr undt Liebe. Lüneburg 1666.

Vgl. Dessoff, Über spanische, italienische und französische Dramen in den Spielverzeichnissen deutscher Wandertruppen, Koch's Z. 1891, IV, 6, nach Archivalische Nachrichten über die Theaterzustände von Hildesheim, Lübeck, Lüneburg im 16. und 17. Jahrhundert, S. 99 ff. und Creizenach, Die Schauspiele der englischen Komödianten, S. XXX f.

Anon.: Der getreue, falsche und simulierende Freund samp der standmüttigen Liebe.

Vgl. Dessoff, Koch's St. 1901, I, 435 ff.

Le Gelosie Fortunate del Principe Don Rodrigo.

Künickhl und Christoph Blimsel: Comoedia von der Glüeckseligen Eyfersucht Zwischen Rodrich vndt Delomira von Valenza. Ein Königliches Werckh Erstlichen gemacht Von Herrn Doctor Hiacinto Andrea Cicognini auss Florentz in Italienischer sprach, Itzo aber in Hochteutscher sprach, auss der Italianischen Vbersetzt von Ihr Gnad: H: H; N. N. Künickhl. Verbessert aber vndt Zierlicher in hochteitscher sprach gegeben durch Christoph Blimsel, Poet, Vndt Ertzfürstl: Comaediant. Im Jahr 1662 zu Inspruckh.

Ferner aufgeführt in Altenburg 1671, Lüneburg 1680, Frankfurt 1741 (durch Wallerotty).

Vgl. Serapeum, 1866, 319, VI. Bolte, Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert, 1895, S. 120, No. 46.

Anon.: Glückliche Eifersucht Don Roderichs von Valenza. Erhalten in der Wien. Hds. 13229, welche aus dem Besitz der Maria Elendsohnin stammt. Ist wahrscheinlich mit obigem Stücke identisch.

Auf dem Repertoir von Dresdener Hofkomödianten 1671 und 1679, von Velten 1690.

Vgl. Heine, Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched, 1889, pag. 36, Anm. 201.

Il Giasone.

Anon.: Comoedia genandt: Der durchläuchtige Schiffadmiral Jason Oder Das bezauberte güldene Flüss.

Vgl. Serapeum 1866, S. 320, IX.

Marienne.

Anon.: Das grosse Ungeheuer oder der eifersüchtige Herodes.

Anon.: Vier Fürsten [Vierfürst] Herodes.

Beide Stücke sind wohl mit einander identisch. Sie wurden aufgeführt in Dresden (von den Hamburgischen Komödianten) 1674 und 1688.

Vgl. Landau, Die Dramen von Herodes und Mariamne. Koch's Z. 1895. N. F. VIII. 279 ff.

L'Orontea.

Anon.: Die durchleuchtige Oronthea Königin von Aegypten [Nebentitel: Die grosse Königin Orontea]. Deutsche handschr. Übersetzung. Aufgeführt in Dresden 1660. Vgl. Serapeum 1866, S. 320, XIV. Bolte, Das Danziger Theater usw. 1895, S. 120. No. 45.

II. Französisch.

Adamira.

[Gueulette:] *Adamire ou La Statue de L'Honneur.* Paris. Coustelier 1718. In Tome II des Nouveau Théâtre Italien. Aufgeführt von den italienischen Schauspielern am 13. Dezember 1717 in Paris.

Das Stück ist sowohl in italienischer wie in französischer Sprache gedruckt, und zwar steht links der italienische, rechts der französische Text, der sich teils als freie Übersetzung der italienischen Fassung, teils als Erweiterung derselben erweist. Der italienische Teil ist aber nicht etwa, wie im Dictionnaire des Théâtres de Paris (I, 17) der Gebrüder Parfaict zu lesen steht, die von Cicognini verfasste Tragikomödie, sondern eine sehr freie Nachahmung derselben in 5 statt, wie im Originale, 3 Akten. Wie der italienische Text enthält auch die französische Übertragung ganze Szenen, die in der Form der Stegreifkomödie abgefasst sind; der Verfasser lässt also in solchen Auftritten die verschiedenen Personen nicht selbst sprechen, sondern gibt eine Inhaltsangabe ihrer Gespräche oder schildert ihre Handlungen. Derselbe Band (Tome II) enthält, parallel nebeneinander laufend, *La Vita è un Sogno* und *La Vie est un Songe*, der erste (Tome I) *Il Principe Geloso* und *Le Prince Jaloux*, in derselben Anordnung. Die zwei letztgenannten französischen Stücke stehen zu ihren Paralleltexten und diese wiederum zu den entsprechenden Stücken Cicogninis in dem nämlichen Verhältnis wie es bei den oben besprochenen drei Adamiradramen bereits festgestellt worden ist.

Vgl. auch [Parfaict] *Dictionnaire des théâtres de Paris.* Paris. 1756. I, 17.

La Forza dell' Amicizia.

Anon.: La Force de l'Amitié. Canevas Italien.

Veronese: La Force de l'Amitié. Eine Umarbeitung der soeben angeführten dreiaktigen Stegreifkomödie in 4 Akte. Aufgeführt in Paris, 5. Februar 1748.

Vgl. [Parfaict] *Dictionnaire* usw. VII, 530

Ob die Stegreifkomödie und Veroneses Stück auf La Forza dell' Amicizia von Cicognini sicher zurückgehen, muss jedoch dahingestellt bleiben.

La Forza del Fato.

Anon.: *La Force du Destin. Canevas Italien en trois actes, tiré d'une Comédie aussi en langue Italienne de Cicognini.* Aufgeführt in Paris 1719.

Diese Stegreifkomödie ist eine getreue Nachahmung des italienischen Dramas, abgesehen vom Schlusse, der im Gegensatze zur italienischen Vorlage befriedigend ausfällt.

Vgl. [Parfaict] *Dictionnaire* usw. II, 623. Bartoli, *Scenari inediti della Commedia dell' Arte.* 1880, pag. XLIII.

Don Gastone.

Anon.: *Don Gaston De Moncade, Tragi-Comédie Italienne.* Aufgeführt in Paris am 2. November 1718.

Vgl. [Parfaict] *Dictionnaire* usw. III, 12, der behauptet, dass das italienische Stück auf das gleichnamige Drama von Lope de Vega zurückgehe. Ob dem tatsächlich so ist, lässt sich nicht feststellen, da uns von dem spanischen Dichter kein Stück unter diesem Titel bekannt ist.

Le Gelosie Fortunate del Principe Don Rodrigo.

Molière: *Don Garcie de Navarre ou Le Prince Jaloux, comédie héroïque en cinq actes.*

Hier sei jedoch ausdrücklich bemerkt, dass man sich hüten muss das französische Lustspiel als eine Nachahmung des italienischen zu betrachten. L. Petit de Julleville in seiner *Histoire de la Langue et de la Littérature française,* Tome V, pag. 15 stellt Molières wahres Verhältnis zu Cicognini fest, wenn er sagt: *Il n'est pas non plus douteux qu'il* (d. h.

Molière) *a pris dans Le Gelosie Fortunate del Principe Rodrigo, d'André Cicognini, le scenario de Don Garcie de Navarre, et dans Il Convitato di Pietra, du même, celui de Don Juan. Mais un scenario . . . était peu de chose aux yeux de Molière, et s'il ne devait rien de plus aux Italiens, il ne serait pas plus leur obligé qu'il n'est celui de l'Espagne pour avoir emprunté à Moreto le sujet de La Princesse d'Elide.*

Vgl. [Parfaict] *Histoire* usw. IX (Anhang), pag. 36.

Bernard: *Le Prince Jaloux, tragicomédie italienne en cinq actes* in *Nouveau Théâtre Italien.* Tome I, Paris 1718. Aufgeführt in Paris, 30. Mai 1717.

Vgl. das unter „Adamira" Bemerkte, ferner [Parfaict] *Dictionnaire* usw. IV, 242.

III. Holländisch.

Amori di Alessandro e di Rossane.

Velsen, B. van: *Havelijk van den grooten Alexander.*

Vgl. Dessoff, Koch's St. 1901, S. 435 ff. nach Heine, Johannes Velten 1887, S. 38.

IV. Italienisch.

Adamira.

Anon.: *Adamira* [*Adamire ou La Statue de l'Honneur. Tragi-comédie en 5 actes,* im *Nouveau Théâtre Italien.* Tome II. Paris. Coustelier 1718].

Vgl. auch das auf S. 129 über Adamira Bemerkte.

Il Cipriano Convertito.

Anon: *D. Gile schiavo del demonio.* [*Scenario* der *raccolta napoletana.*]

Vgl. Caprin, Giulio. *La commedia dell' arte al principio del secolo XVIII.,* in: *Rivista Teatrale Italiana d' Arte Lirica e Drammatica* (1905) Anno V. — Vol. 9. — Fasc. 2. Febbraio. pag. 52 ff., wonach das *scenario* unmittelbar auf Cicognini und mittelbar auf ein spanisches Stück zurückgeht. Letztere Anschauung ist unrichtig, da Cicogninis Schauspiel nicht, wie man früher glaubte, eine Nachahmung von Calderons *Mágico prodigioso* ist, sondern vermutlich einen der *Legenda Aurea* entlehnten Stoff behandelt.

Vgl. Krenkel, Klassische Bühnendichtungen der Spanier, II. 1885, S. 106 ff.

La Forza del Fato.

Anon.: *La Forza del Fato,* [*scenario*] *tratto da una Commedia del Cicognini.*

Vgl. Bartoli, *Scenari inediti della Commedia dell' Arte. Firenze.* 1880, pag. XLIII.

Don Gastone.

Anon.: *Don Gastone de* (?) *Moncada.* [*Scenario* der *raccolta napoletana.*] Aufgeführt von Luigi Riccoboni in Paris zwischen 1716 und 1719.

Vgl. Caprin, *La commedia dell' arte al principio del secolo XVIII.* 1905, pag. 52 ff.

Le Gelosie Fortunate del Principe Don Rodrigo.

Anon.: *Il Principe geloso.* [*Scenario* der *raccolta napoletana.*] Aufgeführt von Luigi Riccoboni in Paris zwischen 1716 und 1719.

Vgl. Caprin, *La commedia dell' arte* usw., pag. 52 ff.

Anon.: *Il Principe Geloso* [*Commedia*] im *Nouveau Théâtre Italien.* Tome I. Paris Coustelier 1718.

Auch hier gilt das auf S. 129 Gesagte.

B. Die unechten Stücke.

I. Deutsch.

La Moglie di quattro Mariti.

Schwiger, Jakob: *Ermelinde* oder die viermal Braut. Ein Mischspiel. Rudolstadt in 4 1665 und Jena 1665. Auch unter folgenden Titeln aufgeführt: Die viermal Braut Elinde — Der verliebte Sekretarius oder: Die viermahlige Braut — Die wunderbaren Glücks- und Unglücksfälle der verstossenen Königin Ermelinda, und zwar am 6. Nov. 1741 und am 7. und 8. März 1742.

Vgl. Gottsched, Nöthiger Vorrat, I, 218. Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst etc. 1882, S. 458 und 466. Meissner, Die englischen Komödianten usw. 1884, S. 145. No. 95. Farinelli, Spanien und die spanische Literatur usw. Koch's Z. 1892, V, S. 188. Dessoff, Über

spanische, italienische und französische Dramen usw. Koch's Z. 1891, IV, 3.

Il Principe Giardiniero.

Anon.: Der durchlauchtigste Gärtner [oder] Der durchlauchtige Gärtner oder die auf den Thron erhobene Weisheit und Tugend. Aufgeführt am Dresdener Hofe 18. Februar 1677 und zu Frankfurt am Main 29. Mai 1741. Dessoff hält es für wahrscheinlich, dass diese Komödie auf Cicognini's Stück zurückgeht. Aus dem Spielverzeichnisse führt Dessoff den Diener Bocco an, dessen Herr der als Gärtner verkleidete Prinz Federigo ist. Bei Cicognini heisst der Pseudogärtner Principe Oderigo, sein Diener aber Bacocco. Durch diese Übereinstimmung erscheint die Richtigkeit von Dessoff's Vermutung fast sicher erwiesen.

Vgl. Dessoff, Koch's Studien 1901, S. 435 ff.

M. Gabriele Martiano: *Il Rè Giardiniero* oder der in einen Gärtner verkleidete König, in einer moralischen Komödie vorgestellet und in drei Actus abgetheilet von —, zu Wittenberg; aus dem Italiänischen in's Teutsche übersetzt durch einen von dessen Scholaren (Leipzig 1711).

Der Scholare wird also wohl lediglich die Übersetzung geliefert, Martiano aber diese für die deutsche Bühne bearbeitet haben. Ob das Stück wirklich auf Cicognini zurückgeht, kann freilich mit Sicherheit nicht festgestellt werden.

Vgl. Dessoff, Koch's St. 1901, S. 435 ff. nach Gottsched, Nöthiger Vorrat II, 266.

Il Tradimento per l'Onore.

Anon.: Ehrliche verräther, Der bereuente recher, bluttige malzeit, Aloisia von iren Mann erstochen, Amor der Tyrann oder Die bereuete Rache.

Alle sechs Titel beziehen sich auf ein und dasselbe Stück.

Vgl. Wagner, Serapeum 1866, pag. 320, XIII. Meissner, Jahrb. d. D. Shakesp. Ges. 1884, S. 141 ff. N. 60. N. 160. Dessoff, Koch's St. 1901, I, 435 ff.

La Vita è un Sogno.

Anon.: Prinz Sigismondo, Dresden 1674.

Vgl. Dessoff. Koch's St. 1901, I, 435 ff.: Geht wahrscheinlich nicht auf Calderon, sondern auf Cicognini zurück, da der Name des Prinzen der italienischen und nicht der spanischen Form entspricht.

Anon.: Der weise König Basilius, sonst genannt der traumhafte Prinz. Eine Haupt- und Staatsaction. Hamburg. 1721.

Vgl. Breymann. Die Calderon-Literatur 1905, S. 94: Geht vielleicht auf eine italienische Vorlage zurück.

Anon.: [Scharffenstein]: Das Leben | als **ein Traum**. In einem Schauspiel vorgestellet. | Aus dem Italiänischen übersetzt, | Und mit poetischer Feder entworffen | Strassburg. 1750.

Auf der linken Seite steht der der Übersetzung des Gueulette entnommene französische Text, auf der rechten der deutsche. Scharffensteins Behauptung, sein Schauspiel sei aus dem Italienischen übersetzt, ist unwahr, in Wirklichkeit folgt er dem französischen Texte. Das tut er auch in der nachstehend angeführten, 10 Jahre später erschienenen 2. Ausgabe.

Scharffenstein, M. Jul. Friedrich: Das menschliche Leben ist ein Traum. In 5 Acten, aus dem Italienischen übersetzt und in deutsche Verse gebracht von — — — Strassburg. 1760. Abgedruckt in: Die deutsche Schaubühne zu Wien nach alten und neuen Mustern. Wien 1761. 9. Bd. (Theil). Neu aufgelegt ibd. 1765. 8. Bd. Aufgeführt auf dem k. k. privilegierten deutschen Theater zu Wien 1770.

Vgl. für Scharffenstein: Breymann, Die Calderon-Literatur 1905. S. 95 u. 96.

II. Französisch.

Convitato di Pietra.

Übersetzung von Biancolellis *Il Convitato di Pietra.* [*Scenario*] Aufgeführt in Paris 1717 und abgeändert 1743.

Vgl. Bartoli, *Scenari inediti* usw., 1880, pag. XXXV. Farinelli, *Don Giovanni. Note Critiche.* Giorn. Stor. d. lett. it. (1896) XXVII, pag. 44: Das *scenario* müsse auf Cicogninis Stück zurückgehen, *non si potrebbero in altro modo*

spiegare le analogie sorprendenti fra lo scenario ed il dramma, spiegabili solo col fatto che il primo è basato sul secondo.

Dorimond: *Le Festin de Pierre ou le Fils Criminel, tragicomédie.* 1659 gedruckt. Geht mittelbar auf Cicognini zurück, da es eine getreue Nachahmung der erwähnten Stegreifkomödie ist. Aufgeführt 1659.

Vgl. Farinelli, op. cit., pag. 49.

De Villiers: *Le Festin de Pierre ou le Fils Criminel, tragicomédie, traduit de l'Italien en François.* Aufgeführt im Hôtel de Bourgogne in Paris 1659. Gedruckt 1660. Geht auf die italienische Stegreifkomödie und auf das Drama des Dorimond zurück, mittelbar also in beiden Fällen auf Cicognini. Die Hinzufügung *traduit de l'Italien en François* ist wegen der gleichzeitigen Abhängigkeit De Villiers' von Dorimond halb wahr, halb falsch und erfolgte deswegen, weil De Villiers auf diese Weise das Publikum über die zahlreichen Entlehnungen aus Dorimond hinwegzutäuschen hoffte.

Vgl. Farinelli, op. cit., pag. 50: Bartoli, op. cit., pag. XXXV.

Molière: *Don Juan ou Le Festin de Pierre. Comédie en cinq actes.* Paris. 1665.

Molière geht im allgemeinen sehr selbständig vor, lehnt sich aber an einzelnen Stellen einerseits an Tirso de Molinas *El Burlador de Sevilla*, andererseits aber auch an Cicogninis *Convitato di Pietra* an, so z. B. an die 12. und 13. Szene des II. Aktes, wo Don Juans Diener in einem Selbstgespräch über seinen Herrn schimpft und von diesem hiebei überrascht wird.

Vgl. Simone-Brouwer, Don Giovanni, 1894, pag. 31 ff.: Petit de Julleville, Hist. usw., 1898, pag. 15: Bethge, Zur Technik Molière's, in Körting's Zeitschr. f. frz. Spr. u. Lit., 1899 S. 285, III, nach Despois Ménard, Œuvres de Molière, 1873—1893, Tome V, pag. 23.

Il Cornuto nella Propria Opinione.

Anon.: *Arlequin Cocu Imaginaire. (Il Cornuto per Opinione.) Canevas Italien en trois actes.* Aufgeführt in Paris am 10. Nov. 1716.

Vgl. [Parfaict] *Dictionnaire* usw., Tome I, pag. 209, wo es weiter heisst: *On dit que Molière a tiré de cette pièce le sujet de son „Cocu Imaginaire“; si cela est vrai, on peut dire que l'original n'a pas eu le même succès que la copie, car cette Comédie n'a pas été reprise depuis.*

Molière: *Sganarelle ou le cocu imaginaire.* Comédie 1660. Nach der soeben erwähnten Stelle Parfaicts ist es nicht ausgeschlossen, dass Molières Lustspiel auf die Stegreifkomödie und nur mittelbar auf das verloren gegangene Stück von Cicognini zurückgeht.

L'Onorata Povertà di Rinaldo.

Anon.: *Renaud de Montauban, ou Le Sujet Fidelle ou (l'Honnorata pauverta* [sic!]), *Canevas Italien en rois actes.* Aufgeführt in Paris, 6. April 1717.

Vgl. [Parfaict] *Dictionnaire* usw., IV. 417: *Cette pièce est tirée de la Tragi-comédie Espagnole de Lopés de Vega, intitulée „Las probeças* [sic!] *de Reynaldos“.* Parfaict oder wer sonst die Notiz verfasste, dürfte, den Orthographiefehlern nach zu urteilen, schwerlich einen Vergleich des *canevas* mit dem Stücke Lope de Vegas angestellt haben. Deshalb kann das *canevas* ebensogut auf das Pseudocicogninische Stück zurückgehen.

La Vita è un Sogno.

Gueullette, Thom. Simon: *La vie est un songe.* Paris 1716. Abgedruckt 1718 [im *Nouveau Théâtre Italien*], 1735 und 1789. Aufgeführt im *Théâtre Italien* in Paris am 10. Februar 1717.

Vgl. das unter *Adamira* auf S. 129 Bemerkte, wonach Parfaicts [*Dictionnaire* usw., VI, 183] Angaben zu berichtigen sind.

Vgl. ferner Breymann, Die Calderon-Lit., 1905, S. 94, 124 u. 125.

Boissy, Louis de: *La vie est un songe. Comédie héroïque en 3 actes, en vers libres* 1732. Aufgeführt im *Théâtre italien* in Paris. November 1732.

Ist eine Nachahmung des eben genannten Stückes.

Vgl. [Parfaict] *Dictionnaire* usw., VI, 183. Breymann, Die Calderon-Literatur, 1905, S. 125.

Anon. [Scharffenstein]: *La vie | est | Un Songe, Tragi-Comedie | traduite de l'italien | à Strasbourg*, MDCCL.

Vgl. Breymann, Die Calderon-Lit., S. 94 und das auf S. 124 u. 125 Bemerkte.

III. Italienisch.

Caduta del Gran Capitan Belisario.

Goldoni: Belisario. *Tragedia*, 1734.

Lehnt sich nur ganz allgemein an die Cicognini zugeschriebene Tragödie an.

Vgl. Belloni, *Intorno a una Tragedia del Goldoni in Raccolta di Studii Critici.* Firenze 1901, pag. 77 ff.; Concari, *Il Settecento* [1905], pag. 108.

Convitato di Pietra.

Biancolelli: *Il Convitato di Pietra* [*scenario*].

Ist dem Cicognini zugeschriebenen Drama nachgeahmt.

Vgl. Bartoli, *Scenari inediti* usw., 1880, pag. XXXV, ferner das auf S. 134 Bemerkte und Farinelli, *Don Giovanni. Note Critiche.* Giorn. stor. d. lett. it. (1896), XXVII, pag. 44.

Goldoni: *D. Giovanni Tenorio o sia Il Dissoluto. Commedia Di Cinque Atti In Versi.* 1735.

Wie Goldonis Belisario ist auch dieses Stück eine nur ganz freie, auf die Grundzüge der Handlung beschränkte Nachahmung der unter Cicogninis Namen erschienenen Tragödie.

Vgl. Farinelli, *Don Giovanni* usw., 1896. pag 75: Belloni, *Intorno a una Tragedia* usw., 1901, pag. 78 u. 79.

Il Cornuto nella Propria Opinione.

Anon.: *Il cornuto per opinione* [*scenario* aus dem XVIII. Jahrhundert]. Geht vielleicht mittel- oder unmittelbar auf das Pseudocicogninische Stück zurück.

Vgl. Bartoli. *Scenari inediti* usw., pag. XXXV ff.

Il Maritarsi per vendetta.

Goldoni: *Enrico* [*Rè di Sicilia*]. *Tragedia Di Cinque Atti In Versi.* 1736.

Nach Belloni (*Intorno a una Tragedia* usw., pag. 77 ff.) ist es höchstens im Anfange der Tragödie möglich ihre Abhängigkeit von *Il Maritarsi per Vendetta* Szene für Szene zu verfolgen. Immerhin weise aber dieses Stück eine *strettissima parentela* mit dem *Enrico* auf.

L'Onorata Povertà di Rinaldo.

Anon.: *L'Honnorata pauverta* [sic!] [*scenario*].

Vgl. [Parfaict] *Dictionnaire* usw., IV, 417 und das auf S. 136 Bemerkte.

Goldoni: *Rinaldo di Montalbano. Commedia Di Cinque Atti In Versi.* 1736.

Hier gilt das bereits über Goldonis *Belisario* und *Enrico* weiter oben Bemerkte.

La Vita è un Sogno.

Anon.: *La Vita è un Sogno.* [*La Vie Est Un Songe. Tragi-Comédie en 5 actes* im *Nouveau Théâtre Italien.* Tome II. Paris. Coustelier. 1718.]

Vgl. S. 136 und das auf S. 129 über *Adamira* Bemerkte.

IV. Russisch.

Il Tradimento per l'Onore.

Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts wurde in Moskau die russische Bearbeitung von „Der Verräther aus Ehre" aufgeführt, ein deutsches Stück, das wiederum auf Cicognini zurückgeht.

Vgl. Wesselofsky, Einflüsse usw., 1876, S. 53. Wesselofsky verwechselt Giacinto Andrea Cicognini mit seinem Vater. Wie Belloni (Il Seicento, S. 267 [Vgl. das auf S. 23 Bemerkte]) urteilt auch Wesselofsky sehr günstig über das Stück, das dem sonstigen Charakter des Repertoires, dem es angehöre, nicht entspreche.

Druck von Max Schmersow, Kirchhain N-L.

